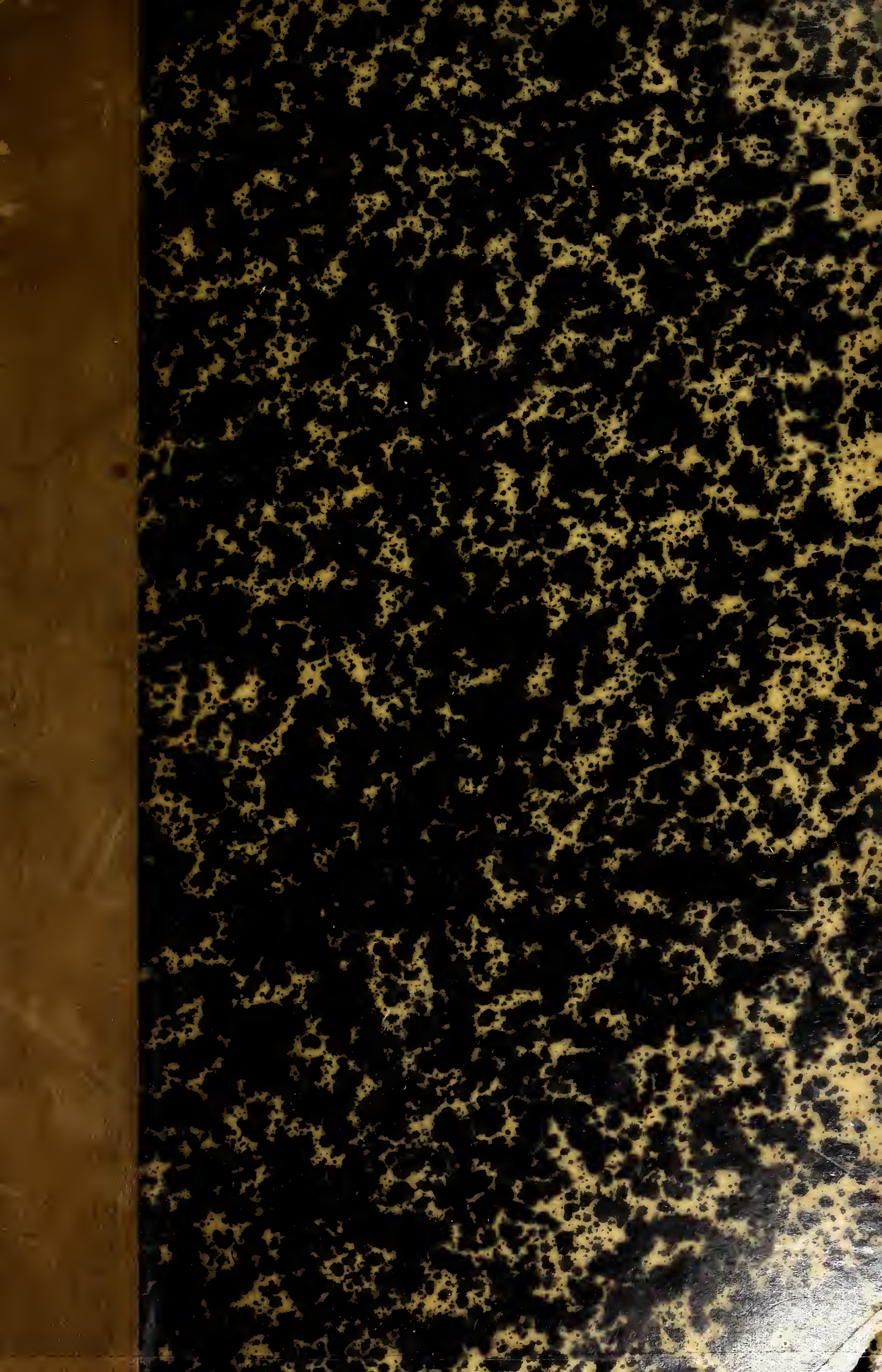
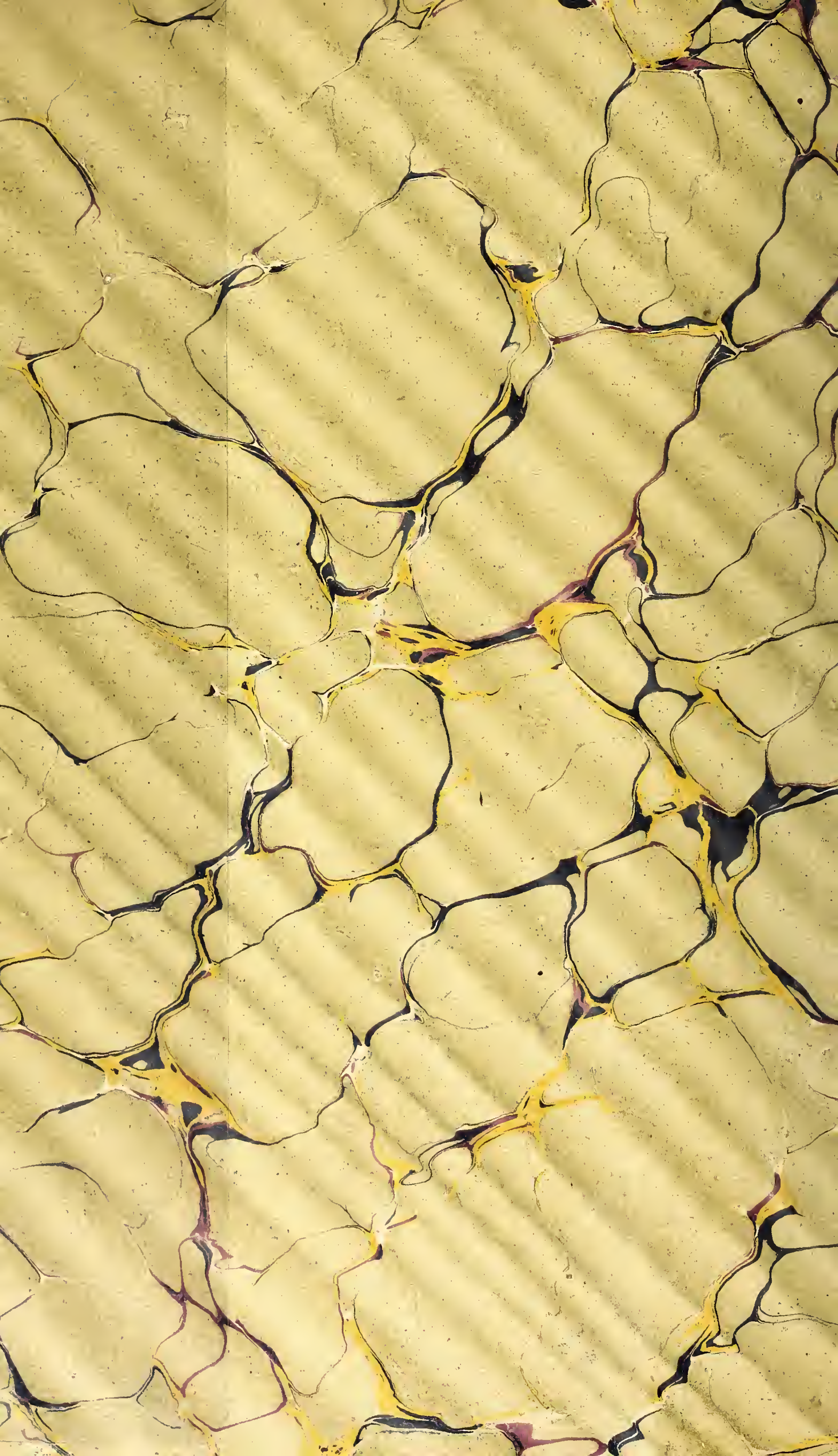
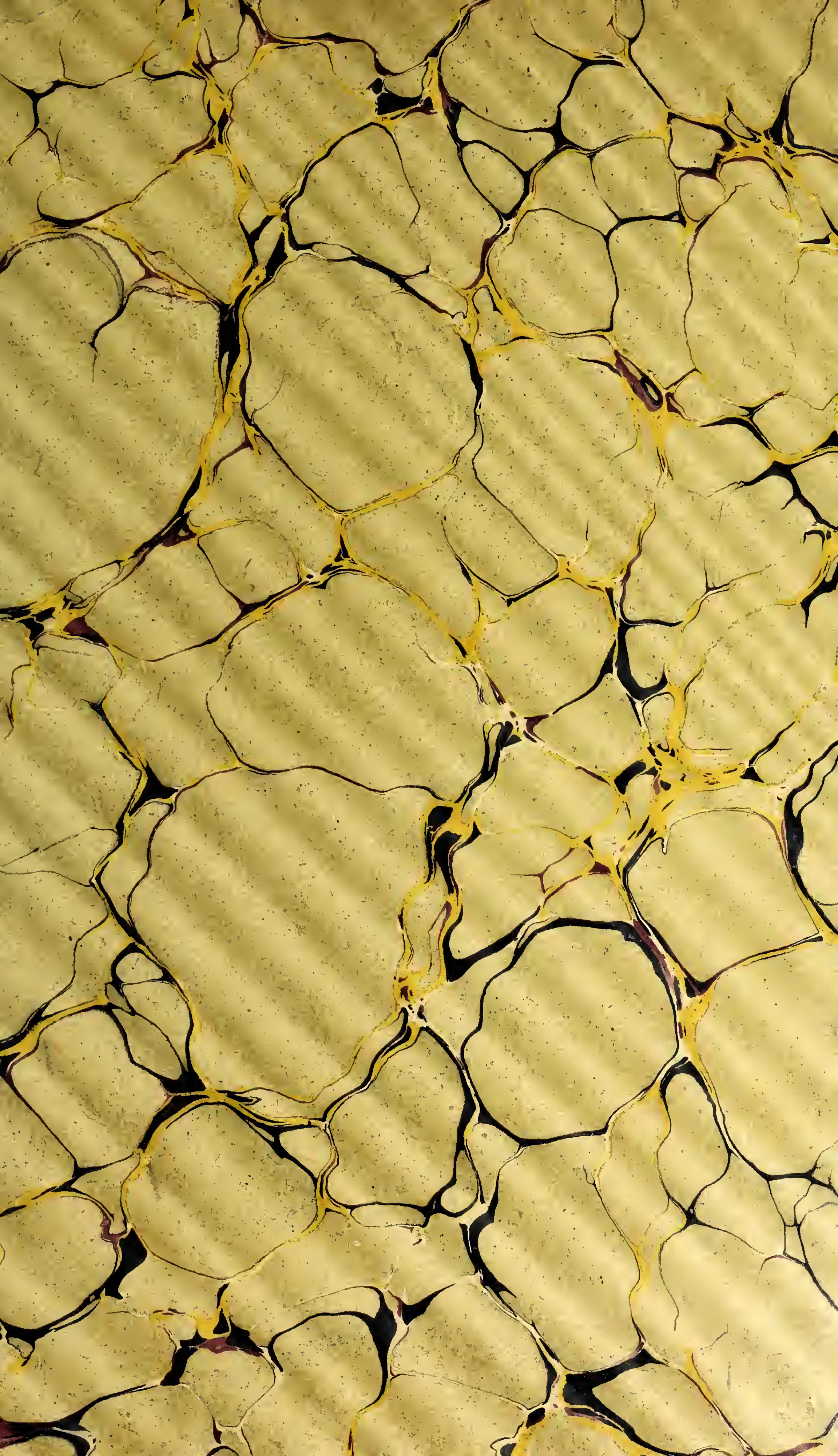






MINISTÈRE DU COMMERCE, DE L'INDUSTRIE
DES POSTES ET DES TÉLÉGRAPHES

EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE DE 1900
À PARIS

RAPPORTS
DU JURY INTERNATIONAL

INTRODUCTION GÉNÉRALE

TOME PREMIER

PREMIÈRE PARTIE : INSTRUCTION PUBLIQUE
DEUXIÈME PARTIE : BEAUX-ARTS

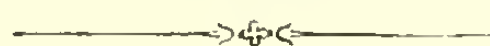


PARIS
IMPRIMERIE NATIONALE

M CMIV

EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE DE 1900

À PARIS



RAPPORTS

DU JURY INTERNATIONAL



INTRODUCTION GÉNÉRALE

MINISTÈRE DU COMMERCE, DE L'INDUSTRIE
DES POSTES ET DES TÉLÉGRAPHES

EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE DE 1900
À PARIS

RAPPORTS
DU JURY INTERNATIONAL

INTRODUCTION GÉNÉRALE

TOME PREMIER

PREMIÈRE PARTIE : INSTRUCTION PUBLIQUE
DEUXIÈME PARTIE : BEAUX-ARTS



PARIS
IMPRIMERIE NATIONALE

M CMIV

FRANCE

PAR M. LOUIS LIARD

MEMBRE DE L'INSTITUT
VICE-RECTEUR DE L'ACADÉMIE DE PARIS

AVEC LA COLLABORATION

DE M. MAURICE PELLISSON

INSPECTEUR D'ACADÉMIE

ÉTRANGER

PAR M. CH.-V. LANGLOIS

PROFESSEUR À L'UNIVERSITÉ DE PARIS

AVANT-PROPOS.

Le fait le plus général qui se dégage de l'histoire de l'instruction publique au XIXe siècle est que toutes les nations sont en marche vers les mêmes buts, par des chemins divers. Il y a un idéal, — l'idéal des sociétés modernes en matière d'éducation, — auquel tendent, plus ou moins consciemment à travers les obstacles accumulés par des traditions contraires ou des accidents historiques, tous les peuples civilisés. Les institutions scolaires de ces peuples, lorsqu'on les considère dans une Exposition universelle, laissent l'impression du chaos; mais ce chaos s'ordonne très simplement si l'on se place au point de vue indiqué, à la clarté de ces questions : quelle est la distance qui sépare encore chaque pays de l'idéal imposé par la force des choses, et comment s'en rapproche-t-il ?

INSTRUCTION PUBLIQUE.

FRANCE.

I

LA RÉVOLUTION.

Jusqu'à la Révolution, l'État, sans se désintéresser de l'enseignement public, ne l'avait pas considéré comme une de ses fonctions. A partir de la Révolution, l'enseignement est tenu pour une fonction de l'État, et devient un service public.

Au XVIIIe siècle, la meilleure façon de former l'homme avait été cherchée par les philosophes, notamment par J.-J. Rousseau. Son *Émile* est un traité d'éducation individuelle. Moins philosophes que politiques, les Parlementaires avaient considéré l'éducation surtout dans son rapport avec l'État. C'est d'eux que date la conception d'un enseignement national. «Les enfants de l'État, écrivait La Chalotais, doivent être élevés par des membres de l'État.» Allant plus loin, le Parlement de Grenoble déclarait : «Les enfants élevés dans les collèges naissent citoyens; donc les maîtres doivent être citoyens, et ne dépendre que de l'État.»

La formule est donnée. Quelques années plus tard, elle se retrouve, comme un vœu général, dans les cahiers dressés par les trois ordres de la nation en vue de la réunion des états généraux. Par tout le royaume, dans la noblesse, dans le clergé lui-même, mais surtout dans le tiers état, on demande la constitution d'une éducation nationale.

Sur cette importante question, l'assemblée de 1789 avait donc un mandat presque impératif. Elle ne le remplit pas. Elle n'a laissé, en matière d'enseignement, ni une loi ni une œuvre. Mais elle a posé, dans la Constitution, ce principe «qu'il serait créé et organisé une

instruction publique, commune à tous les citoyens, gratuite à l'égard des parties d'enseignement indispensables à tous les hommes, et dont les établissements seraient distribués graduellement dans un rapport combiné avec la division du royaume».

Pour ne pas interrompre le cours des études, en attendant l'organisation décrétée par elle, elle maintint, à titre provisoire, les corps enseignants. Pendant ce temps, par son ordre, son comité de Constitution préparait un rapport sur l'instruction publique. Ce document ne fut achevé qu'aux derniers jours de l'Assemblée. Elle ne put qu'en entendre une lecture, et force lui fut d'en remettre la discussion à la législature qui allait lui succéder.

Bien qu'il n'en soit pas sorti une loi, ce rapport, rédigé par Talleyrand, doit être analysé ici; il est en effet le commencement d'une ère nouvelle.

En tête est inscrit ce principe, où se reconnaît aisément l'inspiration de l'Encyclopédie, à savoir que l'enseignement public doit être universel, c'est-à-dire n'omettre rien de ce qui peut être objet d'enseignement. Quelques différences qu'elles présentent, toutes les branches du savoir humain, œuvres d'un même esprit, expressions des divers aspects d'une même vérité, sont solidaires et coordonnées. Ce qui ne veut pas dire que tout homme puisse prétendre à tout savoir, mais seulement que, dans une société bien organisée, il faut «qu'il soit possible de tout apprendre». D'où résulte pour l'État l'obligation de créer des écoles diverses, de degrés différents, «pour les hommes de tout âge et de tout état».

Comme suite à cette obligation, Talleyrand conçoit trois degrés d'enseignement. Au premier degré, des écoles primaires, pour «enseigner à tous les enfants leurs premiers et indispensables devoirs, les pénétrer des principes qui doivent diriger leurs actions, et en faire, en les préservant des dangers de l'ignorance, des hommes plus heureux et des citoyens plus utiles». Au second degré, des écoles moyennes, ouvertes non pas à tous les enfants, mais à ceux qui dans les écoles primaires auraient déjà fait preuve d'aptitudes plus grandes, et destinées à «donner un plus grand développement aux facultés et à éclairer chaque élève sur sa destination particulière». Au troisième degré, des

écoles spéciales, foyers de cette culture «plus approfondie, nécessaire à divers états dont la société doit retirer de grands avantages», non pas à tous les états indistinctement, mais seulement à ceux «dont la pratique exige une longue théorie et dans l'exercice desquels les erreurs seraient funestes à la société, par exemple au ministère ecclésiastique, à la magistrature et au barreau, à la médecine, à la chirurgie, à l'art militaire». Enfin, au-dessus de cette hiérarchie d'écoles, un organe générateur et général de la science, «propagateur des principes, législateur des méthodes, destiné au complément de l'instruction et au rapide avancement des sciences», école nationale universelle, pourvue de tous les appareils des recherches savantes, laboratoires, bibliothèques, collections, vaste atelier de la science, où se rencontrerait «tout ce que la raison comprend, tout ce que l'imagination sait embellir, tout ce que le génie peut atteindre».

Ainsi que la Constitution l'avait prescrit, tous ces établissements divers eussent été «distribués dans un rapport combiné avec la division du royaume» : dans les divisions territoriales renfermant une assemblée primaire, les premières écoles; aux chefs-lieux des districts, les écoles moyennes; aux chefs-lieux des départements, les écoles spéciales; enfin, dominant tout le système, à Paris, l'École nationale universelle, une, comme le corps législatif, et faisant vraiment, comme lui, dans l'ordre scientifique, fonction législative.

L'éducation nationale étant désormais un service de l'État, le corps entier des maîtres eût été sans doute rattaché au pouvoir exécutif, mais par des liens moins étroits et moins rigides que ceux des services publics d'ordre purement national. «L'instruction étant la première défense contre les abus de l'autorité», des précautions étaient prises pour protéger ceux qui la donnent contre ces abus. Ainsi, dans toutes les écoles, les maîtres eussent reçu l'investiture du pouvoir exécutif, mais, suivant les degrés, après concours ou après élection. Il y eût eu pour tout ce corps un organe central de commandement; mais il eût été composé de six commissaires, assistés d'autant d'inspecteurs, nommés par le roi; ces commissaires n'eussent pu être révoqués que par jugement du corps législatif.

Un dernier trait à noter dans ce projet. Tout en faisant de l'ensei-

gnement public une fonction de l'État, Talleyrand ne proposait pas d'en faire un monopole. «Il sera libre à tous particuliers, en se soumettant aux lois générales sur l'enseignement public, de former des établissements d'instruction; ils seront tenus seulement d'en instruire la municipalité et de publier leurs règlements.» À côté de l'enseignement de l'État, c'était donc la liberté de l'enseignement, non pas la liberté absolue, mais une liberté réglée, subordonnée aux conditions générales mises par l'État à l'exercice de l'enseignement public.

L'Assemblée Législative avait reçu comme un legs le projet de Talleyrand. Elle ne l'accepta pas. Son comité d'enseignement en prépara un autre, avec Condorcet comme rapporteur. Ce nouveau projet n'eut pas meilleur sort que celui de Talleyrand. Après une première et une seconde lecture, il alla d'ajournement en ajournement, sans parvenir à la troisième qui, seule, était définitive; et, dans cette matière, pourtant si urgente et si importante de l'instruction publique, l'Assemblée Législative, elle aussi, comme l'Assemblée Constituante, ne laissa ni une loi ni une œuvre, et son action se borna à maintenir provisoirement des institutions condamnées en principe, et qui chaque jour dépérissaient davantage. Quoi qu'il en soit, c'est de cette Assemblée, ou plutôt de son comité d'instruction, que date la conception la plus large et la mieux ordonnée d'une organisation de l'enseignement public, d'après les principes de la philosophie du XVIIIe siècle. Aussi le projet de Condorcet, où cette conception est exposée, a-t-il la valeur et l'importance d'un programme à longue portée.

Les principes généraux d'où il part sont ceux qu'avait déjà énoncés Talleyrand, et qui sont l'âme même de la Révolution et du nouvel esprit. «L'instruction nationale est pour la puissance publique un devoir de justice.» — «Il faut donner à tous l'instruction qu'il est possible d'étendre sur tous, et ne refuser à aucune partie des citoyens l'instruction plus élevée qu'il est impossible de faire partager à la masse entière des individus.» Comme conséquence, l'État doit avoir des établissements de degrés divers, «embrassant le système entier des connaissances humaines». Toutefois, et là est une divergence essentielle entre Condorcet et Talleyrand, si l'éducation nationale est fonction de l'État ou mieux de la nation, elle doit, par sa nature

même, être indépendante de toute autorité publique. Son organisme, pour pouvoir pleinement exécuter ses fonctions, doit être entièrement libre. «Aucun pouvoir public ne doit avoir l'autorité ni même le crédit d'empêcher le développement des vérités nouvelles, l'enseignement des théories contraires à sa politique particulière et à ses intérêts momentanés.»

Dans cet organisme créé et alimenté par l'État, mais indépendant de lui, cinq espèces d'organes élémentaires, par lesquels se fût distribué dans la nation entière tout ce qui peut être objet de connaissance. D'abord, dans les villages comme dans les villes, des écoles primaires, pour l'enseignement à tous des connaissances rigoureusement nécessaires à tous. Au second degré, dans les villes seulement, des écoles secondaires, analogues à ce qui s'est fait beaucoup plus tard sous le nom d'enseignement primaire supérieur, pour «l'enseignement de ce qui est nécessaire pour exercer les emplois de la société et remplir les fonctions publiques qui n'exigent ni une grande étendue de connaissances, ni un genre d'études particulier». Aux élèves de ces deux catégories d'écoles, et c'est la première formule de ce qui, soixante ans plus tard, s'appellera laïcité de l'enseignement primaire, la religion eût été enseignée dans les temples par les ministres des différents cultes. En outre, chaque dimanche, et c'est la première forme de ce qui, longtemps après, sera l'enseignement civique et l'instruction complémentaire de l'école, les instituteurs auraient, dans des leçons publiques, rappelé les connaissances acquises dans les écoles, développé les principes de la morale et du droit naturel, enseigné la Constitution et celles des lois dont la connaissance est nécessaire à tous les citoyens, enfin expliqué celles des lois nouvelles qu'il leur importe de connaître.

Au troisième degré, les instituts, analogues aux collèges de l'ancien régime, par le degré, mais par cela seulement. En effet, alors que dans ces collèges, la culture était surtout grammaticale et littéraire, dans les instituts, on eût enseigné «les éléments de toutes les connaissances humaines», «tout ce qui est nécessaire pour être en état de se préparer à remplir les fonctions publiques qui exigent le plus de connaissances, et de se livrer avec succès à des études plus

approfondies». A ce degré, ce que veut Condorcet, ce n'est pas une culture exclusive de l'esprit par les humanités, couronnées par la philosophie de l'école, c'est une véritable culture intégrale. Au collège des Jésuites, il substitue le collège de l'Encyclopédie; tout y eût trouvé place, les sciences mathématiques et les sciences physiques; les sciences morales et les sciences politiques; les applications des sciences aux arts techniques; enfin la littérature et les arts libéraux. C'était toute une révolution.

Les instituts ont une destination professionnelle, mais ils ne sont encore que des écoles préparatoires. Au-dessus d'eux, pour l'enseignement supérieur, Condorcet propose des lycées. De l'enseignement supérieur, il produit cette conception générale : «Toutes les sciences y seront enseignées dans toute leur étendue. C'est là que se forment les savants... C'est là aussi que doivent se former les professeurs. C'est au moyen de ces établissements que chaque génération peut transmettre à la génération suivante ce qu'elle a reçu de celle qui l'a précédée et ce qu'elle a pu y ajouter.» La définition est complète; la double fonction, scientifique et pratique, du haut enseignement est marquée avec une netteté qui ne sera pas dépassée. La formule de l'enseignement supérieur est désormais acquise.

Les lycées eussent succédé aux universités de l'ancien régime; mais ils n'eussent pas été comme elles subdivisés en facultés. A la division traditionnelle en quatre facultés : théologie, droit, médecine et arts, Condorcet substitue une division rationnelle en quatre classes : sciences mathématiques et physiques, sciences morales et politiques, applications des sciences aux arts, littérature et beaux-arts. A la place des compartiments factices des anciennes universités, c'eût été «la liaison essentielle des sciences», suivant le mot des Encyclopédistes, reconnue et réalisée.

Enfin, tout au sommet, une institution entièrement nouvelle, sans analogue dans le passé, la Société nationale des sciences et des arts. Ce n'est pas l'institut déjà proposé par Talleyrand, car elle n'eût pas eu de fonction enseignante. Ce n'est pas non plus une académie renouvelée de l'ancien régime, avec un nouvel esprit, car elle eût eu autorité sur les établissements d'enseignement supérieur. Telle que

Condorcet la conçut, elle eût été à la fois un corps savant et un corps administratif; elle eût eu pour fonction de perfectionner les sciences et les arts, de recueillir, d'encourager et d'appliquer les découvertes utiles; enfin de surveiller et de diriger les établissements d'instruction.

J'ai dit plus haut qu'aux yeux de Condorcet, l'organisme de l'enseignement public doit être indépendant des pouvoirs publics. Pour l'administrer, entre les pouvoirs publics et les écoles, il interpose un pouvoir neutre, échappant, par ses origines et son mode de renouvellement, aux vicissitudes de la politique, libre et durable comme la vérité même; ce pouvoir neutre, c'eût été la Société nationale des sciences et des arts, se recrutant elle-même par l'élection, sorte de magistrature suprême de l'enseignement tout entier. Elle eût eu l'administration des lycées; les lycées, à leur tour, auraient nommé un directoire chargé d'administrer les instituts; les instituts, un directoire chargé d'administrer les écoles secondaires; enfin, à des directoires nommés par celles-ci, eût été dévolue l'administration des écoles primaires. Parallèlement, les maîtres de tout ordre eussent été nommés à l'élection par le degré supérieur.

La Convention fut féconde en projets sur l'éducation nationale. Elle comprenait toute l'importance de cette nouvelle fonction de l'État. Sur le premier degré, c'est-à-dire sur les écoles primaires, il y eut accord dès le début; tous les partis entre lesquels elle était divisée étaient unanimes pour reconnaître qu'il fallait assurer aux enfants des deux sexes «l'instruction nécessaire à des citoyens français». Mais sur les degrés supérieurs, des désaccords irréductibles, qui ne correspondaient pas au classement des partis, se manifestèrent dès les premiers jours. Au total, l'esprit de J.-J. Rousseau l'emportait sur celui de l'Encyclopédie. Et puis, si parmi les Girondins et même, à certains jours et dans certaines circonstances, parmi les Montagnards, bon nombre pensaient encore que la Révolution, née de l'esprit scientifique et critique, faillirait à ses origines et compromettrait ses propres destinées en n'organisant pas au sommet de l'enseignement national de puissants foyers de science et de philosophie, beaucoup estimaient que la seule dette de l'État envers les citoyens est l'enseignement primaire, et parmi ces derniers, ceux-ci se décidaient, — chose à distance

invraisemblable, — parce que la science est une source d'irréligion; ceux-là, parce qu'elle est une aristocratie, et que toute aristocratie est un danger public pour une société fondée sur l'égalité de tous les citoyens; d'autres enfin, parce que le libre et laïque esprit de la science leur paraissait d'une accommodation difficile avec la forme sacerdotale qu'ils entendaient donner à la Révolution.

Pendant assez longtemps, ce ne furent que projets et contre-projets, mesures décrétées un jour, souvent par surprise, rapportées le lendemain. Enfin, comme les anciennes institutions d'enseignement, condamnées en principe, et maintenues en fait, par une reconduction tantôt ouverte, tantôt secrète, allaient disparaissant, comme de nouveaux besoins, nés surtout de nouveaux services publics à pourvoir, devenaient impérieux, par la pression des faits, la Convention fut conduite à des mesures fragmentaires, qui furent prises sans plan d'ensemble, chacune isolément, pour parer à des périls et satisfaire à des besoins urgents. Par exemple, le 30 mai 1793, la Convention décrétait que dans toute commune de 400 habitants et au delà, il y aurait au moins un instituteur chargé d'apprendre aux enfants «les connaissances élémentaires nécessaires aux citoyens pour exercer leurs droits, remplir leurs devoirs, et administrer leurs affaires domestiques». Quelques mois après, de l'ancien Jardin du Roi elle faisait le Muséum d'histoire naturelle. L'année suivante, elle créait l'École polytechnique, sous le nom d'École centrale des travaux publics; la même année, elle appelait à Paris «de toutes les parties de la République des citoyens déjà instruits dans les sciences utiles, pour apprendre, sous des professeurs les plus habiles dans tous les genres, l'art d'enseigner», ce qui était un premier essai d'école normale; la même année encore, elle constituait le Bureau des longitudes, établissait à la Bibliothèque nationale des cours pour les langues orientales vivantes «qui sont d'une utilité reconnue pour le commerce et pour la politique»; enfin elle votait la création de trois écoles de médecine, à Paris, à Strasbourg et à Montpellier.

Ces quelques fragments ne furent pas, en cette matière, toute l'œuvre de la Convention. Avant de se séparer, elle entreprit de refaire la Constitution de la République. Elle estima que l'instruction

publique méritait d'y figurer. Un titre entier de la Constitution de l'an III lui fut consacré.

Tout d'abord, y est inscrite l'obligation pour l'État de pourvoir lui-même et de veiller à l'éducation nationale. Il y pourvoit par les écoles publiques, créées et entretenues par lui. Mais ces écoles ne sont pas les seules. La Constitution de l'an III reconnaît à tous les citoyens, associés ou non, le droit de former des établissements particuliers d'enseignement. Les écoles publiques ne relèvent que de l'État. Tout rapport de subordination entre elles, tout lien de correspondance administrative leur est interdit, et par là sont écartées d'elles toute ressemblance, même lointaine, avec les corporations enseignantes de l'ancien régime, toute tentation de se considérer, ainsi que l'avait voulu Condorcet, comme des corps indépendants dans l'État. Enfin les catégories des écoles publiques sont déterminées. Il n'en est admis que deux degrés : les écoles primaires et les écoles supérieures. Dans les écoles primaires devaient être enseignés : la lecture, l'écriture, les éléments du calcul et de la morale; on ne déterminait pas le caractère des écoles de l'autre catégorie; on se bornait à les définir assez vaguement par leur degré, les écoles supérieures, et on décidait qu'il y en aurait au moins deux par département. Enfin au-dessus des écoles supérieures, fidèle en cela à l'esprit du XVIII[e] siècle, et réalisant la pensée de Talleyrand et de Condorcet, la Convention établissait un Institut national, chargé d'assurer le progrès des sciences, des lettres et des arts.

Quelques mois plus tard, ces principes furent appliqués et mis en œuvre par une loi du 3 brumaire an IV (25 octobre 1795). Au premier degré, pour l'enseignement élémentaire, il était établi, dans chaque canton, une ou plusieurs écoles primaires. Placées sous la surveillance des autorités municipales, ces écoles relevaient aussi des autorités départementales. C'est par elles que les instituteurs étaient nommés, après examens subis devant des jurys d'instruction, et sur présentation des autorités municipales. A tout instituteur la commune était tenue d'assurer une salle de classe, un logement et un jardin. Pour émolument, il recevait de ses élèves une rétribution annuelle, fixée par le département, et du payement de laquelle un quart des

élèves pouvait être dispensé, par la commune, pour cause d'indigence.

La Constitution s'était bornée à créer en principe des écoles supérieures, mais sans les définir autrement que par le degré. La loi de l'an IV en détermine et en organise de deux catégories. D'abord les écoles centrales. Les écoles centrales sont la création originale de la Révolution. Pour la comprendre, il faut rappeler en quelques traits ce qu'était à la fin de l'ancien régime cette partie de l'enseignement public qu'au cours du XIXe siècle on a communément appelée l'enseignement secondaire.

Elle se donnait dans les collèges. L'objet principal des études y était le latin. L'étude du grec, celle de l'histoire, celle de la géographie, celle aussi de la littérature française y étaient bien prescrites, mais presque partout, sauf dans quelques collèges, à Milly, à Port-Royal, ces prescriptions étaient restées lettre morte. En fait d'histoire, on se borne à une sèche chronologie d'histoire ancienne : «Le nom de Henri IV, dit un contemporain, ne nous avait pas été prononcé pendant mes huit années d'études, et à dix-sept ans j'ignorais encore à quelle époque et comment la Maison de Bourbon s'est établie sur le trône.» «On ne peut trop s'étonner, dit un autre contemporain, combien la littérature française est négligée pendant le cours des études; il semble que l'on destine les jeunes gens à se mettre en état de quitter leur patrie aussitôt après, pour passer dans un pays où les langues mortes seront en usage.» Le latin est l'étude dominante, presque unique. «Tout se borne à traduire du latin en français, à mettre du français en latin, soit de vive voix, soit par écrit, à arranger des mots pour en faire des vers, et à faire des amplifications en latin.» L'aboutissant et le couronnement de ces études est la rhétorique, l'éloquence enseignée par préceptes, par exemples, par amplifications. Les statuts le déclarent expressément; il s'agit avant tout de former les jeunes gens dans l'art de bien dire. Là est la fin de l'enseignement.

Cette initiation terminée, vient la philosophie. Elle dure deux ans; tout l'enseignement scientifique y est condensé. La première année, l'élève apprend, en un latin barbare, hérissé de néologismes

et d'abstractions, la logique, la métaphysique et la morale; la seconde, il passe aux mathématiques et à la physique, mais à de très rares exceptions près, la physique qui lui est enseignée n'est pas la physique expérimentale; c'est encore le plus souvent la physique ancienne, plus près des abstractions que de la nature. « Presque partout, sous le nom de physique, on s'épuise en disputes sur la nature des corps, de l'espace et les systèmes du monde. » « Les questions arbitraires et métaphysiques sur la nature des corps, de l'espace, du mouvement et du repos, ces questions si propres à la dispute et si inutiles à la connaissance du monde réel, sont restées en possession d'être traitées avec soin dans les collèges. »

A cet enseignement formel et scolastique, la Révolution essaye de substituer un enseignement réel. Si imparfaite qu'en fût l'organisation, ses écoles centrales procèdent d'une conception nouvelle, et cette conception vient en droite ligne de la pensée philosophique et scientifique du XVIII[e] siècle. Les langues mortes et les littératures n'en sont pas bannies; mais elles ne sont plus l'axe et la moelle du système. Elles y ont place, mais non plus la place maîtresse et exclusive; elles y sont un facteur, mais non l'agent principal de l'éducation. Autour d'elles, et sur le même rang, y figurent les mathématiques, les sciences physiques, les sciences naturelles, l'économie politique, la législation, la grammaire générale, la logique, l'analyse des sensations, l'histoire philosophique des peuples, l'agriculture et le commerce, les arts et métiers, l'hygiène et le dessin. Lakanal, le rapporteur de la loi, se vantait d'avoir élevé « un temple éternel et jusque-là sans modèle, à tous les arts, à toutes les sciences, à toutes les branches de l'industrie humaine, et assuré par ce chef-d'œuvre, à la nation française, sur les autres peuples de l'univers, une supériorité plus glorieuse que celle que lui avait donnée le succès de ses armes triomphantes ».

Les écoles centrales ne devaient être que des écoles préparatoires. Pour compléter l'enseignement supérieur, au-dessus d'elles, on établissait des écoles spéciales pour une culture plus approfondie des sciences. De ces écoles, la loi prévoyait deux espèces, d'abord les écoles des services publics, telles que l'École polytechnique, déjà

célèbre, les écoles d'artillerie, celle des ingénieurs militaires, celle des ponts et chaussées, celle des mines, à la fois théoriques et techniques, destinées à assurer le recrutement des divers services de l'État. Puis des écoles destinées à l'étude des sciences, sans rapport direct avec les services publics. On en prévoyait pour la médecine, pour l'astronomie, pour la géométrie et la mécanique, pour l'histoire naturelle, pour l'art vétérinaire, pour l'économie rurale, pour les antiquités, pour les sciences politiques, enfin pour les arts plastiques et la musique.

C'était, contrairement à la conception maîtresse de l'Encyclopédie, de Talleyrand et de Condorcet, la séparation des sciences en des établissements distincts. Mais pour relier ces fragments épars et incomplets, pour réaliser «la liaison essentielle des sciences» et l'unité de la science, au-dessus, bien au-dessus des écoles spéciales était placé l'Institut national. Dans l'organisation de l'Institut se retrouvait la pensée philosophique du XVIII[e] siècle et de la Révolution. Tout est remarquable et tout a été durable dans cette partie de la loi de l'an IV. Le but de l'institution est nettement marqué. L'Institut a pour objet le perfectionnement des sciences et des arts. Les voies et moyens pour atteindre ce but sont indiqués avec sûreté; ce sont d'abord les recherches personnelles, puis la publication des découvertes, en quelque pays qu'elles se produisent, la correspondance avec les sociétés savantes de la France et de l'étranger, les concours littéraires, scientifiques et artistiques. Le caractère national du nouveau corps est affirmé. L'Institut appartient à la République entière; il siège à Paris; mais il a des associés dans toute la France. Son caractère scientifique, qui est d'être l'unité dans la variété des sciences et des arts, n'est pas moins bien déterminé. Il se compose de trois classes qui correspondent à trois des manifestations essentielles de l'esprit : la raison appliquée à la découverte des lois de la nature, la raison appliquée à la découverte des lois du monde moral, enfin l'imagination; la classe des sciences mathématiques et physiques, la classe des sciences morales et politiques, la classe de la littérature et des beaux-arts. A son tour, chaque classe se subdivise en sections, suivant les subdivisions de son objet principal. Enfin, comme la science veut être libre, toute liberté est

donnée à l'Institut; on lui demande seulement de tenir par an quatre séances publiques, et de rendre compte de ses travaux et de ses découvertes au Corps législatif.

Telle fut l'œuvre de la Révolution. Elle ne répondait certainement pas aux amples projets, aux larges conceptions de la première heure. Pourtant, tout compte fait, elle s'inspirait d'un nouvel esprit, et elle obéissait à des idées directrices sorties de la même source que l'esprit même de la Révolution.

II

LE CONSULAT ET L'EMPIRE.

Le Consulat fut une réaction contre les choses et les hommes de la Révolution. Les écoles centrales étaient une des créations de la Révolution. Cela suffisait à les faire tenir pour suspectes. Organisées très rapidement dans presque tous les départements, avec des ressources insuffisantes, elles avaient inégalement réussi. On vit surtout leurs défauts, leurs insuffisances, et, poursuivant en elles le vice de leur origine, on se résolut à les détruire.

Le Consulat voulut avoir sa loi sur l'enseignement public. Ce fut la loi du 11 floréal an x. Dans l'exposé des motifs, pour la dernière fois, on sent encore l'inspiration de la Constituante et de la Législative; mais l'organisation qu'elle édicte porte l'empreinte d'un nouveau régime, de l'État centralisé; on y sent la griffe du Premier Consul.

Sans parler de l'Institut qui demeurait intact au sommet, l'enseignement public continue d'être distribué en trois degrés, les écoles primaires, les écoles secondaires et les lycées, et les écoles spéciales pour l'instruction supérieure.

L'organisation antérieure avait relié les écoles primaires à la fois aux communes et aux départements. La loi de l'an x en fait des établissements communaux. Elles seront désormais établies par les communes; les instituteurs seront nommés par les maires et les conseils municipaux; la commune fournira le logement des maîtres, fixera la rétribution scolaire qui leur sera payée par les élèves, et déterminera ceux qui seront dispensés de la verser.

La grande innovation de la loi est l'organisation de l'enseignement secondaire. Elle commence par distinguer, à ce degré, deux sortes d'établissements, les écoles secondaires et les lycées. Les écoles secondaires n'étaient pas des établissements d'État, mais des établissements communaux ou des maisons particulières. En fait, c'était le retour à ces petits collèges de l'ancien régime, qui, pendant deux siècles avaient pullulé sur tout le royaume, sans grand profit pour

les bonnes études. Leur programme était une réduction de celui des lycées.

Le lycée, voilà l'innovation, l'innovation durable, puisque après plus d'un siècle écoulé, et malgré tant de changements qui seront indiqués en leur lieu, elle dure encore. Administrativement, le lycée est un établissement d'État; il est rattaché au pouvoir central; tous ses fonctionnaires sont nommés par le Premier Consul. Cependant, pour maintenir quelques liens entre lui et les pouvoirs locaux, son bureau d'administration comprend le maire, le préfet et deux magistrats du tribunal d'appel.

Comme organe d'études, le lycée est en grande partie un retour aux disciplines de l'ancien régime. «La méthode adoptée par les lycées, avait dit dans la discussion de la loi un orateur du Gouvernement, se rapproche beaucoup de celle que suivait avec tant de succès l'université de Paris, pour l'enseignement des langues anciennes.» Toutefois, comme les sciences ont désormais droit de cité dans l'éducation de la jeunesse, comme il existe des écoles spéciales de services publics, et qu'il importe d'en assurer le recrutement, à côté des lettres, dans le programme du lycée, on introduit les sciences, particulièrement les sciences mathématiques. «On enseignera essentiellement dans les lycées, dit un arrêté des Consuls, le latin et les mathématiques.» Il y a donc deux axes, l'axe ancien, l'axe nouveau. De là, dans la nouvelle maison d'enseignement, deux sections parallèles, la section latine et la section scientifique. La première comprend six classes. L'étude dominante y est le latin; le but est de «former les élèves à l'art d'écrire». Au latin, à partir de la classe de quatrième, s'ajoutent quelque peu d'histoire, de géographie et de littérature française, des leçons de géographie en quatrième, en troisième et en seconde; en troisième, «les éléments de la chronologie et de l'histoire ancienne»; en seconde, «l'histoire jusqu'à la fondation de l'empire français; la mythologie et les croyances des différents peuples dans les divers âges du monde»; enfin dans la classe de première, qui n'a pas encore repris le vieux nom de rhétorique, «l'histoire et la géographie de la France». Dans les quatre dernières sections, il sera question de la littérature française, mais en rapport avec le latin; «les élèves

apprendront les passages des bons auteurs français qui auront traduit et imité» des morceaux des auteurs latins.

Parallèlement, six classes de mathématiques forment une section scientifique qui aboutit aux examens des écoles spéciales d'ordre scientifique. Les matières y sont ainsi distribuées : en sixième, les éléments des mathématiques et les premières notions d'histoire naturelle; en cinquième, les éléments de la sphère; en quatrième, les principaux phénomènes de la physique; en troisième, les éléments de l'astronomie; en seconde, les principes de la chimie; en première, les notions de la météorologie. Au-dessus, pour la préparation aux écoles, deux années de mathématiques transcendantes : dans la première classe, les applications du calcul différentiel à la mécanique et à la théorie des fluides; les applications de la géométrie à la levée des plans et des cartes géographiques; dans la seconde, les principes généraux de la physique, et spécialement de l'électricité et de l'optique.

Comme régime intérieur, le lycée est tout d'abord un retour à l'internat des anciens collèges, avec aggravation. A partir de douze ans, les élèves sont astreints aux exercices militaires; ils sont distribués en compagnies, avec des sergents et des caporaux, sous les ordres d'officiers instructeurs. C'est, et ce sera pour longtemps, l'école-caserne.

Au degré supérieur, la loi de l'an x maintenait les écoles spéciales. Elle en rétrécit encore la définition et le domaine. Il y aura des écoles spéciales pour le droit, parce qu'il faut à la société reconstituée des magistrats et un barreau; il y en aura pour la médecine, pour l'histoire naturelle, pour les arts mécaniques, parce que ces objets répondent à des besoins pratiques. Mais il n'y en aura pas pour les lettres, pour l'érudition, pour les antiquités. C'est à peine si l'on maintient le Collège de France. Il est admis, et cette conception va prévaloir pendant trois quarts de siècle, que l'éducation littéraire est complète au lycée, qu'elle doit se terminer au lycée, comme naguère, avant la Révolution, elle tenait tout entière dans les collèges de la faculté des arts. Ainsi l'utilité pratique et professionnelle devient de plus en plus la destination de l'enseignement supérieur. On a perdu le souci des amples et libres recherches de la science. On redoute d'ailleurs les idéologues. On se défie des grands corps enseignants qui ne sau-

raient être sans une pleine indépendance philosophique. On se contente d'écoles spéciales, isolées les unes des autres, par là plus dépendantes, vouées chacune à une tâche particulière, répondant chacune à un besoin professionnel.

Malgré cette pauvreté de vues, c'est cependant du Consulat que date cette partie de la législation française qui devait, pendant tout le XIX[e] siècle, commander l'enseignement supérieur. Après avoir supprimé les anciennes corporations, la Révolution avait proclamé la liberté des professions. Il en était résulté, dans la médecine, la pharmacie et le barreau, des désordres et de véritables dangers publics. A côté des médecins issus des vieilles universités, avait surgi toute une génération spontanée d'empiriques et de charlatans. «La vie des citoyens est entre les mains d'hommes avides autant qu'ignorants. L'empirisme le plus dangereux, le charlatanisme le plus éhonté abusent partout de la crédulité et de la bonne foi... Les campagnes et les villes sont également infestées de charlatans qui distribuent le poison et la mort avec une audace que les anciennes lois ne peuvent réprimer.» Dans les professions où la connaissance du droit est nécessaire, le mal et le scandale étaient aussi réels, aussi profonds. Le premier venu pouvait, sans avoir à fournir la moindre preuve de capacité, s'improviser défenseur et devenir magistrat.

Il fallait porter remède à ces maux, mettre fin à ces désordres. Pour cela, on rétablit les anciens grades, et de ces grades on fit des garanties d'État. Une loi de l'an XI (10 mars 1803) disposa que désormais nul ne pourrait exercer l'art de guérir, sans avoir été reçu docteur en médecine ou officier de santé; une autre loi de la même année (11 avril 1803) décida que nul ne pourrait vendre des médicaments, s'il n'avait étudié dans une école de pharmacie et été reçu pharmacien; enfin, l'année suivante, une loi du 13 mars 1804 rétablit les grades en droit, détermina les fonctions pour lesquelles ils seraient désormais nécessaires.

Il convient de souligner le fait essentiel de cette législation qui a duré à travers tous les changements de régime et dure encore. Alors que, dans d'autres pays, les grades universitaires sont uniquement des preuves d'études, en France, à dater du Consulat, ils sont des brevets

IMPRIMERIE NATIONALE.

d'aptitude. Aux diplômes sont attachés des droits et privilèges. L'exercice de certaines professions est réservé à ceux qui les possèdent. Désormais l'État marquera de son estampille, comme garantis et seuls d'usage, les produits de ses écoles.

Avec une telle destination des grades, il était impossible de ne pas prémunir les nouveaux établissements d'enseignement supérieur contre le retour des abus qui avaient avili et ruiné les universités de l'ancien régime. Grands avaient été les scandales. «On baille très aisément du parchemin pour de l'argent, disait déjà Guy Patin au commencement du XVIIe siècle; c'est un abus qui mériterait châtiment, puisqu'il redonde au détriment du public.» «Les professeurs, peu difficiles à conférer les degrés, écrivait sous Louis XIII un ancien étudiant d'Orléans, ne les refusent qu'à ceux qui ne peuvent en payer les frais; avec une bourse d'or, on sera mieux reçu qu'avec la thèse la plus savante.» Du XVIIe siècle à la Révolution, le mal s'est étendu; il est devenu à peu près général. Dans les facultés de droit, on reçoit des candidats «qui n'ont aucune teinture de la langue latine» et qui ne pourraient même pas expliquer leurs lettres de licence. Parfois on communique d'avance au candidat les objections auxquelles il devra répondre, et voilà, «sans autres études, par la vertu de l'argent, des jurisconsultes, des défenseurs de la veuve et de l'orphelin, des juges, même souverains, des biens, de la vie, de l'honneur des citoyens». La concurrence a transformé les facultés en marchés, et comme le dit en 1780 l'agrégé Lelorier, en «boutiques de parchemins» où l'on trouve, moyennant finance, «provision de bachelier et de licencié». On avait encore tous ces scandales présents à l'esprit. Pour en prévenir le retour, on entoura la collation des grades d'une réglementation étroite et défiante, destinée à assurer la sincérité des examens et le bon aloi des grades. C'est une conséquence nécessaire du régime adopté et des circonstances. Les grades deviennent la condition de l'exercice de certaines professions. Il est légitime de vouloir qu'ils soient au-dessus du soupçon. On établit une police rigoureuse des professions. Corrélativement on était conduit à établir une police défiante des examens.

Mais de là sortent plusieurs conséquences qui pèseront, parfois

d'un poids très lourd, sur l'enseignement supérieur pendant près d'un siècle. Tout d'abord la liaison très étroite des établissements d'enseignement supérieur à l'État. Après les secousses de la Révolution, l'État vient de trouver un équilibre; très rapidement il prend forme; il s'organise en une puissance unique qui siège au centre et qui rayonne vers tous les points de la périphérie. Une féodalité enseignante, comme avaient été les universités de l'ancien régime, eût été inconciliable avec cette conception. Les écoles de tout ordre ne pouvant être que des établissements de l'État, aucune ne peut être un état dans l'État. En second lieu, c'est la destination suprême assignée à l'enseignement supérieur. On ne lui propose pas comme but la recherche désintéressée, la propagation et le progrès de la science. La science n'est pas tenue pour une fin, mais pour un moyen. Elle vaut comme garantie d'ordre public pour l'exercice de certaines professions; elle ne vaut pas par elle-même. Par suite, le grade devient la fin et la limite de l'enseignement. C'est enfin l'uniformité des études en vue de grades, partout identiques à eux-mêmes, conférant les mêmes droits sur les divers points du territoire. Chaque école ne peut avoir sa charte personnelle comme l'avait naguère chaque université. L'État nouveau qui se constitue est un; il agit partout par les mêmes voies. Il en résulte que ses écoles doivent être partout les mêmes, que toutes elles doivent être régies par les mêmes règlements généraux. Les parchemins de Toulouse ou de Montpellier ayant également même valeur que ceux de Paris, à Toulouse, à Montpellier et à Paris les études doivent être organisées sur le même plan, les examens régis par les mêmes règles. De la centralisation résulte l'uniformité. Et voilà, par la vertu de cette législation sur les grades, l'enseignement supérieur coulé, pour plus de trois quarts de siècle, dans un moule rigide et étroit, astreint à une sèche pratique, utile sans doute, mais inférieure à sa fin principale, et incapable des libres initiatives dont a besoin le progrès de la science.

Avec l'Empire s'achève la centralisation commencée par le Consulat. A l'avènement de l'Empire, les institutions d'enseignement créées et organisées par la Révolution et par le Gouvernement consulaire constituaient une administration publique. Napoléon résolut

d'en faire une corporation publique. Ce mot marque nettement son dessein, et ce dessein est tout politique.

L'université impériale qu'il crée n'a pas été en France, comme on l'a dit souvent, la première forme de l'enseignement public. C'est la Révolution qui la première a fait de l'enseignement une fonction et un devoir de l'État. Presque tous les établissements qui furent englobés dans l'université existaient avant elle, les uns datant de la Convention, les autres du Consulat. Elle n'a pas été davantage, en ce pays, la première forme de l'enseignement séculier. La Révolution avait aboli les congrégations enseignantes, comme les autres, et le Consulat ne les avait pas rétablies. C'est d'elle que date en France l'enseignement séculier, comme l'enseignement public. En constituant « un corps chargé exclusivement de l'enseignement et de l'éducation publique dans tout l'Empire », l'intention très nette et déclarée de l'Empereur était de transformer en une corporation publique un service de l'État qui n'était encore qu'une administration publique.

Entre une simple administration et une corporation, la différence est claire. Une administration, c'est une hiérarchie de fonctionnaires, relevant tous des mêmes chefs ; elle est centralisée, si elle relève d'un chef unique, siégeant au centre. Pour devenir une corporation, il faut que cette hiérarchie, outre l'unité administrative, ait une unité morale, c'est-à-dire une unité de doctrine et une unité d'inspiration. Or c'est bien là, à n'en pas douter, ce que Napoléon a rêvé pour l'université, ce pour quoi il l'a créée et mise au monde ; c'est bien là ce par quoi la conception de l'université fut originale, et étrangère aux principes de la Révolution.

La Révolution avait vu l'État enseignant ; Napoléon conçut l'État doctrinaire. Dans l'enseignement public, la Révolution avait envisagé un devoir de l'État envers les citoyens. Napoléon y voit avant tout l'intérêt de l'État et l'intérêt du souverain, qu'il identifie l'un avec l'autre. Il estime qu'un enseignement public abandonné à lui-même et libre en ses doctrines, peut être un danger public, un danger pour l'État et pour le souverain. La vraie fonction de l'enseignement public est d'être le support moral du pouvoir dans lequel l'État s'incarne. A ses yeux, une nation doit former un tout ; les parties de ce tout

doivent être unies les unes aux autres, à la fois par le dehors et par le dedans, du dehors par les liens d'une administration centralisée, du dedans par un ensemble de principes et de maximes communes à tous les citoyens. Il est donc nécessaire à l'État d'avoir une doctrine, de la formuler, de la répandre, de l'enseigner, d'en imprégner les jeunes générations. Là doit être, plus encore que dans l'unité tout extérieure de l'administration publique, la condition et la garantie de sa stabilité et de sa durée. Il faut donc que les citoyens soient façonnés par l'éducation publique sur le type déterminé par le souverain, dépositaire et gardien de la puissance publique. Il faut donc qu'il y ait, dans l'État, un organisme spécial de l'enseignement public, et qu'il n'y en ait qu'un; il faut qu'il soit homogène et permanent; qu'il enveloppe, sans en laisser rien échapper, les jeunes générations; qu'il reçoive du souverain la doctrine que, par les mille canaux de ses écoles, il transfusera dans les esprits. «Il n'y aura pas d'état politique fixe, a dit Napoléon, tant qu'il n'y aura pas un corps enseignant avec des principes fixes.»

De cette idée maîtresse, qui est une conception politique, dérive toute l'organisation qui fut donnée à l'université impériale. Son unité d'abord, et son rattachement immédiat au souverain lui-même. A sa tête est placé un grand maître, titre renouvelé de certains ordres de chevalerie, et non pas un ministre secrétaire d'État. Le grand maître est nommé par l'Empereur; il est révocable par lui; il correspond avec lui; il lui rend compte directement, sans ministre interposé. A côté du grand maître, un conseil nommé à temps par l'Empereur, mais, sauf dans les questions de discipline, un conseil purement consultatif, sans pouvoirs de décision. Toute la puissance exécutive est aux mains du grand maître; il est investi de l'administration générale du corps; il applique les règlements; il nomme aux places; il délivre les diplômes; il gère les biens de la corporation; il la représente en justice et dans les actes de la vie civile. — Une et indivisible comme l'Empire, l'université a des circonscriptions administratives, les académies, aussi nombreuses que les ressorts des cours d'appel. A la tête de chaque académie, est un recteur, nommé par le grand maître, révocable par lui, assisté d'un conseil académique investi d'attribu-

tions consultatives et d'attributions disciplinaires. — Pour surveiller les établissements d'instruction, à Paris, auprès du grand maître, des inspecteurs généraux qui sont ses *missi dominici;* dans les départements, auprès des recteurs, des inspecteurs d'académie. Et pour donner au vaste ensemble la cohésion voulue, de la base au sommet, une hiérarchie de fonctions et de grades : chefs d'institution et maîtres de pension autorisés par le grand maître, maîtres d'études, régents de collèges, professeurs de lycées, principaux, censeurs et proviseurs, professeurs et doyens de facultés, inspecteurs et conseillers, officiers d'académie, officiers de l'université, titulaires de l'université, enfin, au sommet, le grand maître, l'anneau par lequel le système entier est suspendu au chef de l'État. Enfin, pour donner à l'ensemble le support matériel, sans lequel il n'y a pas vraiment de vie corporative, une dotation en immeubles et en rentes sur l'État, des revenus propres, produit des pensions payées par les élèves des lycées, droits d'examens dans les facultés, droits de sceau pour tous les diplômes et brevets délivrés par le grand maître, et une taxe égale au vingtième de la rétribution scolaire perçue dans les établissements publics et dans les pensions et institutions autorisées.

Une seconde conséquence de l'idée générale de l'université, c'est son monopole. Pour réaliser la fin voulue par son fondateur, il fallait qu'en dehors d'elle il n'y eût pas d'établissements d'enseignement. De là cet article, déjà reproduit plus haut, de la loi qui la constitua en 1806 : «Il sera formé, sous le nom d'université impériale, un corps chargé exclusivement de l'enseignement et de l'éducation publique dans tout l'Empire.» A l'exécution, on reconnut vite que, sous peine de lacunes par trop nombreuses, il fallait recourir, pour les premiers degrés de l'enseignement, aux petites écoles, aux pensions, aux institutions qui s'étaient maintenues ou qui s'étaient formées en dehors de l'État. Mais on les rattacha et on les subordonna à l'université. «Aucun établissement, aucune école ne peut être formé en dehors de l'université et sans l'autorisation de son chef.» La liberté de l'enseignement, décrétée à plusieurs reprises par les assemblées révolutionnaires, sous la seule condition de se conformer aux lois, est donc abolie. Sans doute, on ne supprime pas les établissements privés

d'instruction qui pouvaient exister alors; sans doute on n'interdit pas d'en former d'autres à l'avenir. Mais au régime de la liberté se substitue celui de l'autorisation préalable. Pour pouvoir exercer, chefs d'institutions et maîtres de pensions devront avoir reçu du grand maître «un brevet portant pouvoir de tenir leur établissement». De plus, ce brevet sera temporaire, de six années seulement; après quoi, il pourra être renouvelé ou ne pas l'être. Institutions et pensions seront soumises «aux règlements que le grand maître leur adressera après les avoir fait délibérer et arrêter en conseil de l'université». Enfin elles verseront dans la caisse de l'université le vingtième des rétributions scolaires perçues par elles. L'université les tient donc en ses mains; sans être parties de l'université, elles sont sa chose. Le monopole est absolu.

Le corps universitaire est une transposition, à l'usage de la société nouvelle, du vieux type des corporations religieuses. Y ont accès les ecclésiastiques aussi bien que les laïques, car l'institution est civile et séculière. Il n'est pas, comme les corporations religieuses de l'ancien régime, un corps étranger dans la société civile; les intérêts à la réalisation desquels il est commis ne sont pas d'ordre suprasensible; par suite, ils ne lui imposent pas de rompre avec la vie commune et les obligations sociales. Mais, en y entrant, ses membres contractent, aux termes mêmes de la loi, des obligations spéciales, civiles et temporaires; et par là se marque le caractère de la corporation. Ils promettent, et ce sont leurs vœux, d'observer exactement les statuts et règlements de l'université, d'obéir au grand maître dans tout ce qu'il leur commandera pour le service et pour le bien de l'enseignement, de ne quitter le corps enseignant et leur fonction qu'après en avoir obtenu l'agrément du grand maître, de n'accepter aucune fonction publique ou particulière sans la permission authentique du grand maître, d'instruire le grand maître et ses officiers de tout ce qui viendrait à leur connaissance de contraire à la doctrine et aux principes du corps enseignant dans les établissements d'instruction publique. Enfin les proviseurs et censeurs des lycées, les principaux et régents des collèges, ainsi que les maîtres d'études, devaient être astreints au célibat et à la vie commune. Seuls les professeurs des lycées

pouvaient se marier. S'ils étaient célibataires, ils avaient droit de loger au lycée et de profiter de la vie commune.

L'université est faite pour garder et pour propager une doctrine, tout en donnant l'instruction nécessaire aux jeunes générations. Il lui est enjoint, de la façon la plus solennelle, de prendre pour base de son enseignement : «les préceptes de la religion catholique; la fidélité à l'Empereur, à la monarchie impériale, dépositaire du bonheur des peuples, et à la dynastie napoléonienne, conservatrice de l'unité de la France et de toutes les idées libérales proclamées par les constitutions; l'obéissance aux statuts du corps enseignant, qui ont pour objet l'uniformité de l'enseignement et qui tendent à former pour l'État des citoyens attachés à leur religion, à leurs princes, à leur patrie et à leur famille».

Pour assurer l'unité de cette doctrine et le maintien de ces principes, qui étaient aux yeux de l'Empereur la vraie raison d'être de tout le système, il était créé à Paris un pensionnat normal, où seraient formés les maîtres. On a vu que la Convention avait, un instant, appelé à Paris, de tous les points de la République, des hommes déjà instruits dans les lettres et les sciences, pour leur apprendre, sous la direction des professeurs les plus éminents, l'art d'enseigner. L'institution n'avait pas duré. Napoléon la reprend, en l'adaptant à ses desseins. Son École normale sera un internat, astreint à une stricte discipline. Y seront reçus jusqu'à trois cents jeunes gens, choisis chaque année dans les lycées d'après les résultats d'examens et de concours, parmi ceux qui annonceront le plus d'aptitude à l'administration et à l'enseignement. Ils formeront comme un lycée supérieur, où, sous la direction de maîtres d'élite, ils seront formés à l'art d'enseigner les lettres et les sciences. En même temps, ils y seront imprégnés des principes et des maximes que l'université a pour destination de conserver et de répandre. Ainsi conçue, et cette conception était imposée par la logique du système, l'École normale de l'Empereur devait être, au sens rigoureux du mot, le séminaire de l'université impériale.

La constitution générale de l'université maintient la distribution de l'enseignement sur trois degrés : l'enseignement primaire, l'enseignement secondaire et l'enseignement supérieur.

Sur l'enseignement primaire, le décret de 1808 est bref. Il est évident que le souverain ne tient plus comme un devoir de l'État envers les citoyens d'assurer à tous les connaissances élémentaires indispensables à tous. Cette maxime de la Révolution est oubliée et le demeurera longtemps. On se borne donc à mentionner, parmi les établissements de l'université, «les petites écoles où l'on apprend à lire, à écrire, et les premières notions de calcul». On ajoute, et c'est un progrès, qu'il sera pris par l'université des mesures pour que l'art d'enseigner à lire, à écrire et à calculer dans les écoles primaires ne soit exercé désormais que par des maîtres assez éclairés pour communiquer facilement et sûrement les premières connaissances nécessaires à tous les hommes, conception embryonnaire des futures écoles normales primaires. Mais on ne paraît prendre aucun souci pour recruter le nombreux personnel des écoles élémentaires. Sans rétablir les congrégations enseignantes, on compte sur elles, et, pour rester fidèle à l'esprit du système, on les incorpore à l'université. «Les Frères des écoles chrétiennes, disait le décret, seront brevetés et encouragés par le grand maître, qui visera leurs statuts, les admettra au serment, leur prescrira un habit particulier et fera surveiller leurs écoles. Les supérieurs de ces congrégations pourront être membres de l'université.»

Comme dans l'organisation consulaire, la pièce maîtresse de la machine était l'enseignement secondaire. On y distinguait trois espèces d'établissements : les lycées, créés et entretenus par l'État; les collèges, créés et entretenus par les communes; les institutions et les pensions fondées et dirigées par des particuliers, mais autorisées par le grand maître de l'université. Il fut à peine touché aux programmes généraux des lycées et collèges. On en biffa seulement la morale, qui sentait sa révolution, estimant que l'enseignement religieux était un enseignement de morale suffisant. Le latin avec un peu de grec, un peu de chronologie et d'histoire, un peu de géographie, resta la discipline souveraine. Le vieux moule d'études, un instant brisé par la Révolution, s'était vite reformé, avec cette seule différence que les mathématiques et les éléments des sciences physiques et naturelles, au lieu d'être, comme dans l'ancien régime, partie intégrante de la seconde

classe de philosophie, formaient désormais une section particulière, en vue de la préparation aux écoles spéciales, principalement aux écoles militaires.

Au-dessus de l'enseignement secondaire, on prévoyait tout un système d'enseignement supérieur. A cet ordre de l'enseignement, on assignait, théoriquement, une double fin : l'étude approfondie des sciences et la collation des grades. Pour organes on lui donnait cinq ordres de facultés : théologie (catholique et protestante), droit, médecine, sciences et lettres. Dans cet appareil, il n'y avait de vraiment nouveau que les deux dernières pièces. Les facultés de théologie existaient déjà sous le nom de séminaires métropolitains et sous celui d'académies protestantes; les facultés de médecine et les facultés de droit n'étaient, sous de nouveaux noms, que les écoles de santé de la Convention et les écoles de droit du Consulat. Mais si l'on reprenait le vieux nom de facultés pour le substituer au vocable plus récent d'écoles spéciales imaginé par la Révolution, en fait, pour les établissements d'enseignement supérieur, on maintenait le régime des écoles spéciales. Tout d'abord, on n'établissait pas le même nombre de facultés de chaque ordre. Primitivement, on se proposait de créer deux facultés de théologie protestante, dix de théologie catholique, cinq facultés de médecine, douze de droit et vingt-sept de sciences et de lettres. Par suite, les divers groupes d'établissements, répartis sur la surface de l'Empire, eussent été loin d'avoir tous les mêmes éléments. Quelques-uns, les plus rares, eussent compté cinq facultés; la plupart n'en eussent eu que deux. Peu importait. Ce qu'on se proposait d'avoir, ce n'était ni une reproduction des universités de l'ancien régime, ni une réalisation des conceptions philosophiques de la Révolution. Avec le nom de facultés, les écoles de théologie, de droit, de médecine, de sciences et de lettres, devaient être autant d'établissements isolés les uns des autres, alors même qu'ils existeraient dans une même ville; elles n'étaient pas destinées à former des corps animés d'une vie propre; comme les lycées, comme les collèges, elles étaient des organes de l'université impériale, recevant du centre impulsion et direction.

Dans chaque ordre de facultés, on confirmait et on généralisait

l'existence de trois grades, le baccalauréat, la licence et le doctorat. Plus encore que dans l'organisation consulaire, les grades sont tenus pour la véritable raison d'être de l'enseignement supérieur. En principe, on a bien assigné comme destination aux facultés l'étude des sciences approfondies. Mais, à la mise en œuvre, on paraît l'oublier pour songer surtout à la collation des grades. Dans la pédagogie impériale, la science n'est pas un but, mais un moyen. Il en résulte que l'enseignement supérieur doit ne pas dépasser le point où les connaissances cessent d'être nécessaires à l'exercice des professions. On a beau avoir abandonné la dénomination étroite d'écoles spéciales pour celle de facultés, les facultés impériales ne sont que des incarnations nouvelles des écoles spéciales. Comme elles, elles se définissent et se distribuent, non d'après les objets divers des sciences, mais d'après l'utilité professionnelle. Il en résulte que, si l'on met à part les facultés de théologie, deux ordres seulement de facultés, celles de médecine et celles de droit, furent des établissements complets. Avec cette conception que l'enseignement des lettres et des sciences tel qu'il se donne au lycée est un tout complet et qui suffit, les facultés des lettres et des sciences ne pouvaient être des lieux de hautes études. On se contente d'en faire à peu près exclusivement des jurys d'examen. De là l'organisation incomplète et bâtarde qu'elles reçurent. Sauf à Paris, elles n'eurent en propre que deux ou trois professeurs, auxquels s'ajoutaient le proviseur, le censeur, le professeur de mathématiques et le professeur de belles-lettres du lycée. Par là s'accuse nettement et sans conteste la fin qu'on attend d'elles. C'est beaucoup moins l'étude et l'enseignement des lettres et des sciences que la collation de grades auxquels on peut prétendre sans études faites à la faculté même. Par là toute une partie, et non la moindre, de l'enseignement supérieur se trouve placée au-dessous de son niveau naturel, et en voilà pour trois quarts de siècle.

III

LA RESTAURATION.

Dans les desseins de Napoléon, l'université devait être un instrument à façonner les jeunes générations suivant le type voulu par lui, c'est-à-dire un instrument de règne. Il semblait donc que, lui disparu, l'instrument dût être brisé. Il le fut, en effet, mais pour un jour seulement. Par une ordonnance du 17 février 1815, l'institution enseignante que l'Empereur avait voulue «une et indivisible comme l'Empire» disparaissait, et à sa place étaient créées dix-sept universités régionales qui eussent eu chacune son chef, son conseil, ses facultés, ses collèges et ses écoles primaires.

Ces institutions ne furent pas organisées. Aux Cent-Jours, à peine rentré aux Tuileries, l'Empereur biffa l'ordonnance de Louis XVIII et rétablit son université. Après les Cent-Jours, le Gouvernement du Roi n'essaya pas d'établir les universités multiples qu'il avait ordonnées en 1815. Il maintint à titre provisoire «l'organisation des académies»; puis, de sursis en sursis, de reconduction en reconduction, l'université, devenue l'université royale, se trouva confirmée, fortifiée, abritée par le pouvoir, incorporée à lui plus étroitement encore qu'elle ne l'avait été à l'Empire. Créée et façonnée pour être un instrument de règne, il sembla au Gouvernement de la Restauration qu'à la condition d'y changer la direction générale, elle pouvait devenir un appui pour le pouvoir royal, comme Napoléon avait rêvé qu'elle fût un des supports du pouvoir impérial. Les vicissitudes par lesquelles passa, au cours de la Restauration, l'institution universitaire n'ont pas à être racontées ici. Il suffira de dire que, plus encore qu'auparavant, le rôle que lui assigna le Gouvernement, le parti qu'il espéra tirer d'elle, l'exposèrent à tous les contre-coups de la politique.

Pendant cette période, il ne fut produit aucune idée nouvelle d'une portée générale pour l'enseignement; il ne fut fait ou tenté aucune organisation pour réaliser un progrès sur l'état antérieur.

A part certaines mesures de détail, toutes inspirées par la politique, comme la suppression temporaire de l'École normale, la fermeture et la réorganisation de la faculté de médecine de Paris, à part les luttes entre l'esprit libéral d'un grand nombre de maîtres et l'esprit clérical qui ne se contente pas toujours de frapper les hommes, mais qui voulait détruire l'institution elle-même, l'université royale fut, au fond, ce que très probablement eût continué d'être, sans la chute de l'Empire, l'université impériale.

Elle eut peu souci de l'enseignement primaire et de l'enseignement supérieur, portant son principal effort sur le développement de l'enseignement secondaire, suivant les formules générales du Consulat et de l'Empire.

Toutefois, dans ce développement, qui fut brillant, il convient de noter plusieurs nouveautés où se trouvent en germe quelques-unes des principales innovations de l'avenir. La conception générale des études secondaires reste la même. Avant tout, les lettres, et comme aboutissant des lettres, la rhétorique. On commence à préparer les élèves à la rhétorique dès la classe de seconde, «en leur faisant connaître les figures et en les exerçant à composer des narrations en français et en latin». Dans la classe de rhétorique proprement dite, «le professeur enseigne les préceptes de l'éloquence et les règles de tous les genres d'écrire». Mais déjà, à côté de cet enseignement formel, dont l'épanouissement fut alors éclatant, on comprend, mieux que sous l'Empire, la nécessité de disciplines tirées des réalités concrètes.

D'après un statut de 1821, si l'enseignement des lettres, qui est le fond de l'enseignement secondaire, comprend essentiellement les lettres latines, grecques et françaises, il est prescrit d'y joindre la géographie, l'histoire tant ancienne que moderne, la mythologie, une connaissance suffisante des antiquités grecque et romaine, et les premières notions des sciences naturelles.

Quelques années plus tard, en 1826, «pour pourvoir à ce que tous les élèves des collèges reçoivent une instruction à la fois solide et appropriée aux besoins de la société», on décide que l'enseignement des sciences, jusque-là condensé dans les deux années de

philosophie, sera désormais distribué dans les quatre dernières années d'études, à partir de la deuxième année d'humanités.

Enfin, trois ans plus tard, par une ordonnance du 26 mars 1829, il est prescrit qu'il sera pourvu, par des règlements universitaires, à l'étude des langues vivantes, dans les collèges royaux, «eu égard aux besoins des localités».

IV

LE GOUVERNEMENT DE JUILLET.

Le Gouvernement de Juillet fut pour les institutions d'instruction publique une ère de prospérité et de développement. Avant même que le Gouvernement qui allait succéder à celui de la Restauration fût constitué, alors que les restes des barricades jonchaient encore les rues, le lieutenant général du royaume, qui devait devenir quelques jours plus tard le roi Louis-Philippe, tint à marquer par une mesure significative les intentions du nouveau pouvoir qui se formait. La Restauration avait supprimé l'École normale pour crime de libéralisme. Il la rétablit par ordonnance du 6 août 1830.

Il fut inscrit dans la charte de 1830, qu'il serait pourvu «par des lois spéciales et dans le plus bref délai possible aux objets qui suivent :... l'instruction publique et la liberté de l'enseignement». La formule était grave. Sans remettre en cause l'existence ni même l'organisation générale de l'université, c'était déclarer que l'institution universitaire était incomplète et que le nouveau Gouvernement serait tenu de la compléter; c'était en même temps condamner en principe son monopole, et faire obligation au pouvoir d'organiser la liberté de l'enseignement. De quelle façon ces promesses et ces obligations furent-elles tenues?

L'œuvre principale du Gouvernement de Juillet, en matière d'enseignement public, a été la loi de 1833 sur l'enseignement primaire. On a pu voir dans les pages qui précèdent combien vite était tombé l'ardent souci de la Révolution pour la première éducation du peuple, et le peu qu'avaient fait pour elle l'Empire et la Restauration. On en était resté aux petites écoles de la loi de l'an x, sans beaucoup se préoccuper de les multiplier et de les rendre fécondes. S'y étaient ajoutés les établissements ouverts par les Frères de la doctrine chrétienne, et les écoles de filles fondées par les congrégations de femmes. Un article de la constitution universitaire de 1808 avait bien décidé que pour former des maîtres pour les écoles primaires, il serait établi,

à l'intérieur des lycées et collèges de chaque académie, une ou plusieurs classes normales. Mais cette prescription, d'ailleurs peu heureuse, était restée presque partout lettre morte. L'enseignement primaire était à l'abandon et l'on peut vraiment dire que cet ordre d'enseignement où la Révolution avait vu le premier devoir de l'État envers la nation, était, pour une grande part, remis à la charité des associations religieuses.

La loi de 1833, à laquelle est attaché très justement le nom de Guizot, alors ministre de l'instruction publique, mit fin à ce déplorable état de choses, et combla la béante lacune. Elle organisait l'enseignement primaire public; elle établissait et réglementait l'enseignement primaire libre, réalisant ainsi, dans cet ordre, la promesse de la Charte.

Pour ce qui est de l'enseignement public, elle débutait par une innovation capitale, en distinguant deux degrés dans l'instruction primaire : le degré élémentaire et le degré supérieur. « Le premier degré, lit-on dans l'exposé des motifs, est comme le minimum de l'instruction primaire, la limite au-dessous de laquelle elle ne doit pas descendre, la dette étroite du pays envers tous ses enfants. Ce degré d'instruction doit être commun aux campagnes et aux villes, et doit se rencontrer dans le plus humble bourg comme dans la plus grande cité, partout où il se trouve une créature humaine sur notre terre de France. » Mais de cet enseignement nécessairement élémentaire puisqu'il est destiné à tous, à l'enseignement secondaire qui se donne dans les collèges de l'État et dans les institutions privées, il y a loin, bien loin. « Pourtant, dans notre système actuel d'instruction publique, il n'y a rien entre l'un et l'autre. Cette lacune a les plus grands inconvénients Elle condamne ou à rester dans les limites étroites de l'instruction élémentaire, ou à s'élancer jusqu'à l'instruction secondaire, c'est-à-dire à un enseignement classique et scientifique extrêmement coûteux. De là il résulte qu'une partie très nombreuse de la nation manque entièrement des connaissances et de la culture intellectuelle et morale appropriée à sa position. Il faut absolument combler cette lacune... Nous croyons rendre au pays un vrai service, en établissant un degré supérieur d'instruction primaire qui, sans entrer dans l'instruction

classique et scientifique proprement dite, donne pourtant à une partie nombreuse de la population une culture un peu plus relevée que celle que lui donnait jusqu'ici l'instruction primaire. »

Ces deux degrés étaient ainsi déterminés : au degré élémentaire, l'instruction morale et religieuse, la lecture, l'écriture, les éléments de la langue française et du calcul, le système légal des poids et mesures; au total, le minimum nécessaire à la première culture de tout être humain venant en ce monde; au degré supérieur, outre les matières du degré élémentaire, les éléments de la géométrie et ses applications usuelles, spécialement le dessin linéaire et l'arpentage, des notions de sciences physiques et de l'histoire naturelle applicables aux usages de la vie, le chant, les éléments de l'histoire et de la géographie et surtout de l'histoire et de la géographie de la France. Ce qui faisait toute la portée de l'innovation, c'était peut-être moins encore la création de ce degré supérieur de l'instruction primaire, que la faculté donnée aux communes de la faire varier suivant leurs ressources et leurs besoins et de l'adapter aux nécessités locales. « Selon les besoins et les ressources des localités, était-il dit dans la loi, cette instruction pourra recevoir le développement qui serait jugé convenable. » Au lieu de l'uniformité, ce pouvait être la variété; au lieu d'un programme unique et universel, le même dans toutes les communes du royaume, ce pouvait être le champ libre ouvert à toutes les initiatives. Si ce principe fécond avait été appliqué dans son esprit d'une façon continue, il y eût eu, suivant les lieux, des écoles très diverses, répondant, selon les régions, aux besoins de l'agriculture, du commerce et de l'industrie. Par malheur, après le Gouvernement de Juillet, on négligea les écoles primaires supérieures, et les distances se creusèrent de nouveau entre l'enseignement secondaire et l'enseignement primaire. La loi de 1833 faisait obligation à toute commune d'avoir au moins une école primaire élémentaire. Elle obligeait également les chefs-lieux de département et les communes d'une population supérieure à 6,000 habitants à avoir en outre une école primaire supérieure.

Dans tout ordre d'enseignement la formation des maîtres est essentielle. Les *classes normales* prévues dans quelques lycées et collèges lors de la constitution de l'université impériale pour former des insti-

IMPRIMERIE NATIONALE.

tuteurs, ou n'avaient pas été organisées ou n'avaient donné que des résultats médiocres. Le lycée, organe de l'enseignement secondaire, n'est pas un lieu où puissent se former des maîtres d'école. Pour pourvoir à cette formation indispensable, la loi de 1833 obligeait tout département à créer et à entretenir une école normale d'instituteurs, soit par lui-même, soit en se réunissant à deux ou plusieurs départements voisins.

En ce temps, il n'était pas encore question de l'obligation, de la gratuité et de la laïcité de l'enseignement primaire. Si plus tard, en 1871, après nos désastres, et en présence du suffrage universel désormais acquis, Guizot recommanda l'obligation, en 1833, avec le suffrage restreint qu'il croyait plus durable, il la considérait comme inopportune. Pour ce qui est de la gratuité, il estimait que si l'État avait le devoir de mettre l'instruction élémentaire à la portée de tous, il n'était tenu de la donner qu'aux enfants des familles incapables de la payer.

Dans l'ordre secondaire, le Gouvernement de Juillet ne songea pas à faire d'innovation et il semble avoir pensé qu'il n'y en avait pas à faire. Le système d'enseignement que les décrets de 1808 et 1811 avaient constitué pour les lycées et écoles secondaires (devenus depuis la Restauration collèges royaux et collèges communaux), paraissait répondre aux besoins et aux désirs de la classe moyenne, qui fournissait surtout la clientèle de ces établissements et qui était le point d'appui de la monarchie bourgeoise. En fait, dès les premières années du règne de Louis-Philippe, les maisons d'enseignement secondaire de l'université jouirent d'une faveur marquée. Villemain, dans le Rapport qu'il présenta au Roi, le 3 mars 1843, en qualité de ministre de l'instruction publique, sur la situation de l'enseignement secondaire constate que le nombre des élèves des collèges royaux qui était, en 1832, de 13,598, a passé, en 1840, à 18,697; même progrès dans les collèges communaux : en 1833, ils ne comptaient que 22,969 élèves; en 1841, ils en reçoivent 25,324. Ce succès permet à Villemain d'affirmer que l'enseignement secondaire, tel qu'il est donné, répond « à tous les besoins réels, à toutes les innovations judicieuses que comporte l'état présent de la société ». C'est, disait-il, « l'ancien sys-

tème de Port-Royal et de l'université de Paris... Seulement, à côté de l'étude dominante des langues anciennes, particulièrement propre à exercer et à mûrir l'esprit, on a fortifié l'enseignement historique, et maintenu pour les mathématiques des cours diversement gradués, les uns préparatoires, les autres développés et complets. L'enseignement des langues vivantes a pris, en même temps, une forme plus régulière qui s'unit aux études classiques au lieu d'en distraire. »

On se préoccupait donc surtout de ce qui pouvait assurer le renouvellement et la force de l'instruction secondaire. L'École normale, à qui l'on avait rendu son nom, voyait son enseignement agrandi, le nombre de ses maîtres augmenté, celui de ses élèves presque doublé. Après des épreuves d'admission, qui supposaient chez ceux qui y réussissaient pour les lettres de bonnes études classiques, et pour les sciences un degré d'instruction égal à celui qu'exigeait l'École polytechnique, la préparation des futurs maîtres était complétée par trois années d'études spéciales, ici sur la grammaire, les lettres, l'histoire, la philosophie, là sur toutes les parties des mathématiques, la chimie, la physique et l'histoire naturelle. Le recrutement du personnel enseignant se faisait en outre par le concours d'agrégation où les élèves de l'Ecole normale se mesuraient avec des concurrents venus du dehors. Aux agrégations de lettres, grammaire, philosophie et sciences, on avait ajouté une agrégation d'histoire et une agrégation des sciences physiques, distincte des épreuves purement mathématiques. Ce concours public, dont le niveau resta toujours très élevé, fut, comme dit Villemain, un des ressorts les plus actifs de l'enseignement secondaire; il contribua dans une large mesure à son bon renom; aussi le ministre ne craignait pas de heurter l'opinion de la majorité, en faisant cet éloge de l'éducation des collèges universitaires : « Unique par le but, variée dans ses applications, utilement alliée à toutes les études spéciales de sciences, elle tient au fond même de la société française, qu'elle n'a pas pour mission de transformer, mais dont elle doit assurer le recrutement successif, dans tous les travaux de l'esprit, dans tous les devoirs publics, dans toutes les vocations généreuses dont cette société s'honore. »

On conçoit que le Gouvernement ait hésité à toucher à un organisme

aussi prospère, qui, d'ailleurs, servait bien ses vues politiques et sociales. Tandis que, par la loi de 1833, il avait réalisé pour l'ordre primaire la promesse de la Charte relative à la liberté de l'enseignement, pour l'ordre secondaire il s'efforça de temporiser. Sur cette question, l'opinion ne lui paraissait pas formée. Les rédacteurs de la Charte avaient voulu condamner le monopole universitaire tel qu'il avait été exercé par la Restauration, qui l'avait fait servir aux intérêts de l'Église en infiltrant l'Église dans l'université. Mais qu'entendait-on par liberté de l'enseignement? Serait-ce une liberté absolue sans restriction, sans garanties? Serait-ce au contraire une liberté limitée par les droits de l'État et les intérêts de la société? Dans ce cas, quelles en seraient les limites? À quelles garanties serait-elle assujettie? Toutes questions auxquelles nul ne pouvait donner une réponse précise et ferme. — Sans renier les engagements de la Charte, le Gouvernement crut donc qu'il était de bonne tactique de les ajourner. Il ne lui convenait pas de tenter une entreprise qui touchait à des intérêts très importants : intérêts des études qu'une concurrence trop libre des établissements particuliers et des établissements universitaires pouvait compromettre; intérêts de la liberté religieuse, qu'un partage du monopole universitaire avec l'Église, la seule personne en France qui fût vraiment capable de profiter de la liberté d'enseignement, pouvait troubler; intérêts de l'État, qui, en renonçant au monopole de l'instruction, ne pouvait manquer de s'affaiblir; intérêts de la société pour qui l'unité de l'enseignement national paraissait une garantie d'unité morale et de paix.

Pendant quelques années, le Gouvernement put suivre sa tactique dilatoire, mais les revendications devinrent si vives qu'en 1836, Guizot déposa à la Chambre des députés un projet de loi qui avait pour objet de réglementer la liberté en matière d'enseignement secondaire. Ce projet, d'ailleurs assez fortement amendé par la Commission, vint en discussion au mois de mars 1837, ne fut voté qu'à une majorité assez faible, et, le cabinet ayant été dissous peu de jours après, il tomba en même temps.

Bien qu'il n'ait pas abouti, il y a cependant intérêt à l'analyser pour faire connaître dans quelles limites et avec quelles garanties on

comprit alors, dans le sens le moins restrictif, que la liberté de l'enseignement pût être accordée.

Tout Français âgé de vingt-cinq ans, et n'ayant encouru aucune des incapacités prévues par la loi, eût pu former et diriger un établissement d'instruction secondaire aux conditions suivantes : déposer entre les mains du recteur un certificat du maire de sa commune constatant qu'il est digne par sa conduite et ses mœurs de diriger une maison d'éducation, le règlement intérieur et le programme d'études de l'établissement projeté, le plan du local choisi pour ledit établissement, enfin un brevet de capacité délivré dans les formes déterminées par la loi.

Le brevet de capacité, garantie d'ordre professionnel, eût été délivré par un jury formé au chef-lieu de chaque académie et composé du recteur, du procureur général, du procureur du roi, du maire et de quatre membres choisis par le ministre de l'instruction publique parmi les fonctionnaires supérieurs de l'enseignement, les professeurs agrégés, les magistrats et citoyens notables. Pour se présenter à l'examen, il eût fallu produire le diplôme de bachelier ès lettres et de bachelier ès sciences, ou le diplôme de licencié ès sciences, quand l'aspirant eût prétendu à diriger une institution; celui de bachelier ès lettres quand le titre poursuivi eût été celui de maître de pension. Aucune condition spéciale n'eût été imposée aux maîtres employés dans les institutions ou pensions particulières.

Institutions et pensions eussent été soumises à la surveillance de l'État. Le délit d'ouverture illégale d'un établissement et le refus d'inspection eussent été poursuivis devant le tribunal correctionnel; ceux d'inconduite et d'immoralité, devant le tribunal civil. En cas de négligence grave dans la direction des études ou de désordre constaté dans le régime de l'établissement, le directeur eût pu être réprimandé par le conseil académique.

Dans les années qui suivirent, l'attitude de l'opposition catholique obligea le ministre qui vint après Guizot à introduire dans les projets qu'il présenta des dispositions moins favorables à l'Église. En 1838, à Clermont, la sépulture était refusée à Montlosier, coupable d'avoir, sous la Restauration, publié des écrits contre les Jésuites; les congré-

gations religieuses, interdites par les ordonnances du 16 juin 1828, se reformaient ostensiblement; on prenait l'offensive contre l'université.

Aussi, lorsque Villemain présenta, en 1841, un projet pour organiser la liberté d'enseignement, il eut soin, tout en reproduisant dans ses grandes lignes le projet de 1836, d'y ajouter des dispositions propres à donner des garanties au pouvoir et à la société civile.

A peine le projet de Villemain fut-il connu que l'épiscopat, qui jusqu'alors s'était tenu à l'écart, protesta contre les prétentions de l'État. En même temps commençait, contre l'université, une campagne très ardente. L'université professait alors une philosophie officielle. On dénonça cette philosophie comme irréligieuse. On mit tout en œuvre pour inquiéter la conscience des parents. Le Gouvernement céda devant l'orage, et le projet de Villemain, retiré sans bruit, ne vint pas en discussion.

Repris trois ans plus tard, avec de légères modifications, il n'aboutit pas davantage, et le Gouvernement de Juillet fut emporté par la révolution avant que la question de la liberté de l'enseignement secondaire fût résolue.

Il semble que l'on n'a pas alors songé, malgré la généralité de la formule de la Charte, à réclamer la liberté en matière d'enseignement supérieur. Pour tout ce qui touchait à cet ordre d'enseignement, l'attention publique n'était pas éveillée : elle ne demandait «aucune œuvre générale et nouvelle». Aussi, en 1842, le ministre de l'instruction publique, dans la discussion du budget devant la Chambre des pairs, au moment même où la lutte des ultramontains contre l'université était la plus vive, put-il, sans provoquer de contradiction, prononcer les paroles : «De quelle liberté s'agit-il? Est-ce de la liberté de tous les enseignements? Je ne crois pas que la Chambre soit disposée à vouloir que l'enseignement de la médecine, par exemple, cet enseignement qui tient de si près à l'hygiène, à la sûreté, à la décence publiques, soit tout à coup laissé à la concurrence universelle. Est-ce l'enseignement du droit? Je ne pense pas que cet enseignement, à la fois si important et si difficile, puisse être également laissé à la spéculation individuelle. C'est donc la liberté de l'enseignement secondaire dont il s'agit seulement.»

Mais l'enseignement supérieur avait beau rester en dehors du débat, il se ressentit du contre-coup de l'agitation que la question de la liberté d'enseignement dans l'ordre secondaire déchaîna pendant plusieurs années.

Deux ministres, Guizot et Cousin, se firent, du rôle de l'instruction supérieure, une conception élevée, assez voisine de celle que Condorcet avait exposée à la Législative. Guizot aurait voulu qu'elle servît à un double objet : au progrès de la recherche originale et à la décentralisation intellectuelle. Il déplorait que partout ailleurs qu'à Paris les belles études fussent en déclin : «La France d'aujourd'hui, dit-il, bien mieux pourvue d'écoles élémentaires et de bons praticiens en divers genres qu'elle ne l'était jadis, offre, loin de sa capitale, bien moins d'esprits richement cultivés et noblement ambitieux qu'elle n'en possédait en 1789... » Il avait donc le dessein de créer, dans les départements, des universités, qui auraient été de «grands foyers d'études et d'activité scientifique». Il lui paraissait nécessaire, en conséquence, qu'elles fussent largement dotées et pourvues des organes essentiels : «Pour répondre à leur destination, de tels établissements veulent être complets et un peu éclatants; si la parcimonie scientifique ou économique s'en mêle, elle les tuera au moment même de leur naissance. Il faut que dans les nouvelles universités et dans leurs diverses facultés, lettres, sciences, droit, médecine, théologie (si l'Église s'y prête), le nombre et l'objet des chaires soient en harmonie avec l'état actuel des connaissances humaines, et que la condition des professeurs y soit assurée, commode et digne. » Et, comme l'entretien de pareils établissements comportait de grandes dépenses, il se proposait d'en créer quatre seulement : à Strasbourg, Rennes, Toulouse et Montpellier. A ces projets, il ne put pas même donner un commencement d'exécution.

Les vues de Cousin se rapprochaient de celles de Guizot. Dans la *Préface* du *Recueil* qu'il publia sur son administration au ministère de l'instruction publique, on lit le passage suivant : «Je me proposais de substituer peu à peu aux facultés isolées, éparpillées et languissantes sur une multitude de points, un système de grands centres scientifiques où toutes les facultés fussent réunies... Je suis convaincu

qu'il est possible d'établir, dans un certain nombre de villes, des foyers de lumière qui, en projetant leurs rayons autour d'eux, éclaireraient et vivifieraient de grandes provinces, au profit de la civilisation de la France entière.» Comme il savait bien qu'il n'avait pas à compter sur l'appui de l'opinion publique, assez insoucieuse de ces questions, au lieu de tenter de réaliser son plan d'un seul coup, il s'avisa de procéder de façon successive : «Par exemple, dit-il, j'ai voulu faire une sorte d'université bretonne à Rennes. Il y avait déjà, à Rennes, une faculté de droit et une faculté des lettres; j'ai demandé à la Chambre des députés les fonds nécessaires pour y établir encore une faculté des sciences et une faculté de médecine.» Mais il n'obtint qu'un demi-succès : on vota la faculté des sciences, on rejeta la faculté de médecine. Cousin, d'ailleurs, resta trop peu de temps aux affaires pour poursuivre l'œuvre qu'il avait commencée.

Villemain, qui avait conquis sa renommée dans le haut enseignement, n'aurait sans doute pas demandé mieux que de marcher dans la même voie que son prédécesseur. Mais, aux prises avec les difficultés créées par la lutte engagée pour la liberté de l'enseignement secondaire, il dut renoncer, pour l'instruction supérieure, à toute ambition. Pour parer à certains arguments des adversaires de l'université, il lui fallut ne voir, dans les facultés, que des jurys de baccalauréat, et les multiplier, c'est-à-dire les affaiblir, au lieu de les développer et de les renforcer en les concentrant sur quelques points.

En même temps que la liberté d'ouvrir des écoles secondaires, on réclamait, pour examiner les élèves de ces écoles, des jurys étrangers à l'université; en d'autres termes, on revendiquait la liberté partielle de la collation des grades. C'est à quoi l'État ne voulait point du tout consentir, d'autant que, dans la Charte, rien n'indiquait que les grades dussent cesser d'être grades d'État. A vrai dire, l'impartialité des professeurs de faculté n'était guère suspectée; on protestait surtout contre les jurys de baccalauréat qui, pour suppléer à l'insuffisance numérique des professeurs de l'ordre supérieur, avaient été composés de professeurs des collèges royaux. Si ces jurys disparaissaient, les plaintes cesseraient sans doute. Mais, en ce cas, le nombre des facultés devait être augmenté. C'est le parti que l'on prit. «Avec la

liberté d'enseignement, disait Villemain à la Chambre des pairs (14 mai 1844), il faut que les grades soient conférés par les facultés... Cette disposition entraîne l'augmentation du nombre des facultés.» Les projets de Guizot et de Cousin étaient donc abandonnés; et c'est ainsi que, pour un long temps, au détriment des hautes études et de la science, les facultés furent réduites à n'être guère autre chose que des centres d'examen.

Il y aurait cependant de l'injustice à ne pas rappeler que, dès 1838, Salvandy songeait à relever l'enseignement des facultés de droit et à lui donner un caractère largement scientifique. Au lieu de le voir se borner à la spécialité juridique, il pensait qu'il devait se rattacher à l'enseignement de la philosophie, de l'histoire, du droit public et administratif. Une commission était nommée, qui devait examiner comment ces enseignements divers pourraient être aménagés, interprétés, réduits en programmes de façon à former un ensemble où se trouverait «déployée aux yeux de la jeunesse française la chaîne qui lie le droit écrit des sociétés aux lois plus hautes dont il doit être l'image». En 1847, redevenu ministre, Salvandy se servit des travaux de la commission pour préparer un projet de loi qui aurait fait passer dans la pratique une partie au moins de ce plan d'améliorations. Mais il n'avait pas encore abouti quand vint la révolution de Février.

On ne doit pas oublier non plus que l'enseignement supérieur emprunta alors du lustre à quelques hommes remarquables qu'il comptait dans ses rangs. Au Muséum, au Collège de France, Milne Edwards, Flourens, Magendie continuent la tradition savante des vieux maîtres Gay-Lussac, Ad. de Jussieu, Geoffroy Saint-Hilaire, de Blainville, Biot, Thénard; Ampère, Burnouf renouvellent l'érudition et l'histoire; Michelet, Quinet, Mickiewicz donnent au Collège de France un éclat comparable à celui qu'avait eu la Sorbonne au temps du triumvirat Villemain, Guizot, Cousin.

Pourtant il reste vrai, d'une vérité générale, que la vie du haut enseignement fut alors médiocre et artificielle. Dans le public, dans le Gouvernement, dans les Chambres, on ne se fit pas une idée de sa destination véritable. Dans les facultés de droit et de médecine on

ne voyait que des écoles professionnelles, faites pour former des praticiens; les facultés des sciences et des lettres étaient considérées surtout comme des machines à examens, qui, par surcroît, pouvaient distribuer des leçons oratoires de vulgarisation, en vue de l'agrément des gens de loisir. Nul désir, nul soupçon même de cette haute culture générale qui, loin de faire tort aux éducations particulières et professionnelles, les éclaire et les élargit, parce qu'elle porte les esprits aux réflexions et aux conceptions d'ensemble. On peut bien signaler quelques mesures heureuses, comme la réorganisation de l'École des chartes, la création de l'École d'Athènes. Mais, en somme, il est permis de dire que le Gouvernement de Juillet, si favorable d'ailleurs à l'institution universitaire, n'a pas compris la portée de l'enseignement supérieur et n'a rien fait pour l'orienter vers son avenir.

V

LA DEUXIÈME RÉPUBLIQUE.

Surpris eux-mêmes par la soudaineté de la Révolution qui les avait portés au pouvoir, les hommes du Gouvernement provisoire, avec les intentions les plus pures et les plus généreuses, n'avaient pas et ne pouvaient pas avoir des idées bien précises et mûries; en matière d'instruction publique en particulier, ils manquaient d'un système.

L'université, institution faite pour la bourgeoisie et qui avait été soutenue par la monarchie bourgeoise, ne devait-elle pas s'inquiéter de l'avènement d'un Gouvernement démocratique? Assez tôt l'on put voir que la Révolution ne l'atteindrait pas.

L'institution du suffrage universel devait nécessairement renouveler la conception qu'on s'était faite jusqu'alors de l'enseignement populaire. H. Carnot, dès les premières heures de son ministère, s'occupa donc d'un projet de loi sur cet objet; deux mois après la réunion de l'Assemblée constituante, il l'apportait aux représentants, et, dans l'exposé des motifs, il leur faisait connaître les principes sur lesquels il avait tracé son plan de réorganisation : «Puisque, disait-il, la libre volonté des citoyens doit désormais imprimer au pays sa direction, c'est de la bonne préparation de cette volonté que dépendent à l'avenir le salut et le bonheur de la France. Le but de l'instruction primaire est ainsi nettement déterminé. Il ne s'agit plus seulement de mettre les enfants en mesure de recevoir les notions de la lecture, de l'écriture et de la grammaire; le devoir de l'État est de veiller à ce que tous soient élevés de manière à devenir véritablement dignes de ce grand nom de citoyen qui les attend...» Par suite de cette tendance nouvelle, il fallait que l'enseignement primaire fût obligatoire et gratuit. «Nous le voulons obligatoire, disait Carnot, parce qu'aucun citoyen ne saurait être dispensé, sans dommage pour l'intérêt public, d'une culture intellectuelle, reconnue nécessaire au bon exercice de sa participation personnelle à la souveraineté. Nous le voulons gratuit, par là même que nous le rendons obligatoire, et parce que, sur les bancs

des écoles de la République, il ne doit pas exister de distinctions entre les enfants des riches et ceux des pauvres.»

Lorsque Carnot présenta son projet de loi, il n'y avait que quatre jours que l'insurrection de Juin était vaincue. Déjà se formait la réaction qu'elle déchaîna. Dès le 5 juillet, Carnot dut quitter le ministère, et sa loi, rapportée en décembre par Barthélemy-Saint-Hilaire, fut retirée en janvier 1849 par de Falloux, qui était ministre de l'instruction publique depuis le 20 décembre.

Catholique ardent, politique habile, de Falloux, avec une parfaite intelligence de la situation, vit qu'il ne se pouvait pas rencontrer de moment plus favorable pour faire aboutir les efforts que l'Église avait tentés vainement sous le Gouvernement de Juillet. La plupart des membres de l'université professaient des opinions ardemment républicaines; les classes moyennes, au contraire, sous l'empire de la peur qu'elles avaient ressentie aux journées de Juin, s'éloignaient de la République. L'occasion n'était-elle pas bonne pour livrer l'université à l'Église, en profitant du prétexte de la liberté d'enseignement qui avait été inscrite dans la Constitution de 1848? Discernant avec un tact infaillible jusqu'où l'entreprise pouvait être poussée, sachant garder les tempéraments nécessaires pour conserver l'alliance d'hommes comme Thiers, indispensable à la réussite de ses desseins, de Falloux ferma l'oreille aux objurgations des ultramontains qui réclamaient la disparition de l'institution universitaire; il sut se contenter d'un pacte, d'un concordat, d'une sorte de traité secret entre l'Église et l'État; et il pouvait s'en contenter en effet, car les clauses de ce traité étaient au profit de l'Église qui, dans l'enseignement, devenait prédominante. Dans une brochure, destinée à faire ressortir les avantages que le parti catholique retirerait du projet de Falloux, on lit cette phrase significative: «Nous étions hors des murs, nous serons dans la place, nous y serons avec toutes les forces capables de résister à l'ennemi.»

Rien n'est plus vrai; et pour s'en assurer, il suffit d'analyser la loi qui fut votée le 15 mars 1850. Le nom de Falloux lui est resté attaché, bien qu'il eût alors cessé d'être ministre, parce qu'il l'inspira en ses dispositions essentielles et détermina ou saisit les circonstances propres à en assurer le succès.

Tout d'abord la loi du 15 mars 1850 biffe le nom d'université, et, avec ce nom, disparaissent les dernières franchises du corps enseignant. Plus de corporation, plus de grand maître, plus de conseil de l'université, plus de biens, plus de personnalité civile. La dotation de l'université est rayée du Grand-Livre; ses biens sont incorporés au domaine. Au corps universitaire est substitué un service public de l'enseignement, sans conseils propres, sans ressources personnelles, absolument soumis, comme les autres administrations, au pouvoir central. Que l'Église conserve, comme elle l'espère, son ascendant sur le Gouvernement, et c'est elle qui régentera l'instruction publique.

Le titre I de la loi (*Des autorités préposées à l'enseignement*) prépare la mise en tutelle de l'université et brise l'unité qui avait fait sa force. A côté du ministre, il est établi un conseil supérieur de l'instruction publique, où les membres de l'enseignement public ne figurent que pour un tiers, tandis que les deux autres tiers sont formés par quatre archevêques et évêques, élus par leurs collègues, un pasteur, un rabbin, trois conseillers d'État, trois membres de la cour de cassation, également élus par leurs collègues, trois membres de l'enseignement libre nommés par le chef de l'État. Ce conseil, où dominent les éléments étrangers, donne son avis sur les règlements relatifs aux examens, aux concours, aux programmes d'études dans les écoles publiques, à la surveillance des écoles libres. Il prononce en dernier ressort sur les jugements rendus par les conseils académiques.

Plus de grandes circonscriptions académiques; dans chaque département, une académie ayant à sa tête un recteur, un *petit recteur,* comme on dit alors, qui pouvait être choisi en dehors de l'enseignement public. A côté du recteur, un conseil académique où le corps enseignant est à peine représenté, où le personnage important est l'archevêque ou l'évêque.

Dans le titre II (*De l'enseignement primaire*), partout le dessein se marque de rabaisser l'enseignement public et de donner à l'enseignement libre, c'est-à-dire surtout à l'enseignement congréganiste, un régime de faveur.

Les instituteurs sont nommés par les conseils municipaux qui les choisissent, s'il s'agit d'instituteurs laïques, sur une liste dressée par

le conseil académique. S'il s'agit de membres d'associations religieuses vouées à l'enseignement, ils sont présentés par leurs supérieurs.

Le titre professionnel exigé, c'est le brevet de capacité. Mais, pour les instituteurs libres, la loi de 1850 admet des équivalences, par exemple, le titre de ministre d'un culte reconnu par l'État. La lettre d'obédience tient lieu de titre de capacité pour les instituteurs congréganistes.

L'inspection des écoles peut toujours être faite par les recteurs, inspecteurs d'académie, inspecteurs primaires et par les délégués cantonaux désignés par les conseils académiques. Mais, dans chaque commune, l'école doit toujours être ouverte au maire et au ministre du culte; par cette surveillance de tous les jours, ce dernier tient l'instituteur dans sa main.

Loin de chercher à multiplier les écoles publiques, on prend soin de fournir aux départements ou aux communes des facilités pour n'en point ouvrir de nouvelles et même pour supprimer celles qui sont déjà établies.

C'est ainsi que les écoles normales pourront être supprimées, soit par le conseil général du département, soit par le ministre, en conseil supérieur, sur le rapport du conseil académique. La loi impose seulement aux départements l'obligation de pourvoir au recrutement des instituteurs communaux, et les départements qui n'ont pas d'école normale pourront, à cet effet, entretenir des élèves-maîtres dans les établissements d'instruction primaire que le conseil académique désignera. Beugnot, rapporteur de la loi, n'avait pas ménagé le blâme au législateur de 1833 qui, en créant trop d'écoles normales, en y poussant à de trop fortes études, avait « transformé les instituteurs primaires en des demi-savants » et en avait fait « des hommes malheureux et des mécontents ».

On maintient pour les communes l'obligation d'entretenir une ou plusieurs écoles élémentaires. Mais le conseil académique peut dispenser une commune d'entretenir une école publique, à la condition qu'elle pourvoira gratuitement, dans une école libre, à l'instruction de tous les enfants dont les familles sont hors d'état d'y subvenir.

Les communes de plus de 800 âmes de population sont obligées d'avoir une école de filles : nouveauté louable. Mais cette obligation nouvelle est soumise à une double restriction : il faut que les ressources propres de la commune lui permettent d'entretenir cette école ; en outre, le pouvoir est laissé au conseil académique de déterminer les cas où des communes peuvent, à raison des circonstances et provisoirement, établir ou conserver des écoles primaires où seront admis des enfants des deux sexes.

Ce n'est pas assez de détruire l'indépendance de l'instituteur, d'arrêter la diffusion de l'enseignement primaire ; il faut aussi que la portée de cet enseignement soit restreinte. D'enseignement primaire supérieur, il n'est donc plus question ; il se trouve supprimé par prétérition. Quant à l'enseignement élémentaire, pour lequel Carnot avait eu de hautes ambitions, le programme le réduit à l'instruction morale et religieuse, à la lecture, l'écriture, les éléments de la langue française, le calcul et le système légal des poids et mesures. On ajoute, il est vrai, que ce programme peut aussi comprendre : l'arithmétique appliquée aux opérations pratiques, les éléments de l'histoire et de la géographie, des notions des sciences physiques et de l'histoire naturelle applicables aux usages de la vie, des instructions élémentaires sur l'agriculture, l'industrie et l'hygiène, l'arpentage, le nivellement, le dessin linéaire, le chant, la gymnastique. Mais le rapporteur de la loi avait assez laissé entendre jusqu'à quel point l'on pouvait considérer ces matières comme facultatives, quand il avait dit : « Le programme de l'enseignement primaire ayant été amplifié, les études ont pris dans ces écoles (les écoles normales) des accroissements exagérés et sans but. »

Le titre III de la loi, qui concernait l'enseignement secondaire, reconnaissait deux sortes d'établissements de cet ordre, les établissements publics et les établissements particuliers. Pour les premiers, l'ancien cadre était maintenu ; il y avait toujours des lycées, fondés et entretenus par l'État, avec le concours des départements et des villes, et des collèges, fondés et entretenus par les communes. Pour l'organisation des lycées et collèges, la loi conservait au ministre un pouvoir réglementaire égal à celui dont il avait joui jusque-là.

L'enseignement secondaire libre, qui avait été la raison d'être de la loi, se trouvait soumis à la réglementation la moins gênante. Pour ouvrir une école secondaire libre, on n'avait à remplir qu'un minimum de conditions : il suffisait d'être Français, âgé de 25 ans, de n'avoir encouru aucune incapacité légale, et de produire un simple diplôme de bachelier, ou, moins encore, un certificat délivré par un jury que nommait le conseil académique, une attestation de stage dont le même conseil peut accorder dispense; et pour les professeurs de ces établissements, rien; pour les surveillants, rien. Les écoles secondaires libres avaient la faculté d'obtenir, des communes, des départements et même de l'État, des subventions et un local; le droit était reconnu à tout curé, desservant ou vicaire, de tenir école de latin à quatre élèves; tout évêque pouvait avoir une école secondaire, sans directeur responsable, sans déclaration préalable d'ouverture, et cette école était exempte de l'inspection des écoles libres, sans même que les élèves en fussent nécessairement de futurs séminaristes. Remarquons d'ailleurs que l'inspection de l'État sur les établissements libres n'avait en réalité aucune prise. Elle avait pour objets la moralité, l'hygiène et la salubrité. Elle ne pouvait porter sur l'enseignement que pour vérifier s'il n'était pas contraire à la morale, à la Constitution et aux lois.

Dans leur hâte de voir aboutir cette loi, les politiques du parti catholique n'y comprirent pas l'enseignement supérieur; il fut maintenu dans le régime sous lequel il avait vécu jusque-là. Mais on attendait l'heure où, par une loi spéciale, on pourrait enlever à l'État cette collation des grades que Dupanloup déclarait «injuste» et «détestable».

VI

LE SECOND EMPIRE.

Les débuts du second Empire firent connaître aux membres du corps enseignant des années d'épreuve et d'inquiétude. Le Gouvernement sentait que la plupart des universitaires réprouvaient son origine et condamnaient la dictature. Non seulement il y eut des mesures brutales contre les personnes, mais, d'une façon générale, l'université était tenue en suspicion. Pour affirmer sa volonté de refouler tout esprit d'indépendance, le pouvoir, par décret du 9 mars 1852, raya d'un trait de plume les garanties dernières que la loi de 1850 avaient laissées aux fonctionnaires de l'instruction publique.

Ce décret tient tout entier dans deux mots : «Le Président de la République nomme et révoque...» «Le ministre de l'instruction publique nomme et révoque...» Pour le choix, plus de garanties; pour la destitution, plus de juridictions. A leur place, le pouvoir discrétionnaire et absolu du ministre et du chef de l'État, et cela dans tous les ordres de l'enseignement.

L'article 7 du décret du 9 mars 1852 portait : «Un nouveau plan d'études sera discuté par le conseil supérieur dans sa prochaine session.» Le 10 avril suivant, parut en effet un décret qui réorganisait les études secondaires.

Ce nouveau décret avait un double objet : on voulait d'abord assurer, pour ainsi dire, la soumission politique des professeurs, en les réduisant à ne donner qu'un enseignement modeste; on songeait, d'autre part, à faire cesser le reproche, souvent élevé contre les études secondaires, «de jeter les esprits dans le même moule, de les soumettre au même niveau, sans tenir compte de la diversité des vocations».

C'est par une réforme de l'agrégation et de l'École normale que l'on pourvut à l'exécution de la première partie de ce plan. «A l'éclat des succès personnels et des luttes brillantes, écrivait le ministre, on préféra le mérite sérieux de professeurs modestes qui fissent consister

IMPRIMERIE NATIONALE.

leur gloire dans le progrès de leurs élèves... Les agrégations furent, en conséquence, réduites à deux qui représentent les deux aptitudes générales de l'esprit, l'une pour les lettres, l'autre pour les sciences... De ce principe découla nécessairement la réforme de l'École normale supérieure qui, occupée trop longtemps à former des sujets précoces pour l'arène des agrégations spéciales, fut rappelée à la mission d'instituer des professeurs véritables, en les préparant au grade de licencié dans les sciences ou dans les lettres, et en les initiant peu à peu aux meilleurs procédés d'enseignement et de discipline scolaire. » Un règlement d'études de l'École normale supérieure (15 septembre 1852), montre à merveille, par la minutie de la réglementation, combien l'on était préoccupé de prémunir les futurs professeurs contre les « entraînements de la science » et de les maintenir « dans les conditions modestes et laborieuses de l'art d'enseigner ».

Tandis que l'agrégation *omnibus* interdisait aux maîtres de se spécialiser, la spécialisation devenait la règle pour les écoliers. Après la classe de quatrième, il leur fallait choisir entre deux sections créées dans la division supérieure.

« L'enseignement de la première section a pour objet la culture littéraire, et ouvre l'accès des facultés des lettres et des facultés de droit...

« L'enseignement de la seconde section prépare aux professions commerciales et industrielles, aux écoles spéciales, aux facultés des sciences et de médecine.

« Les études littéraires et historiques embrassent, comme par le passé, les classes de troisième, de seconde et de rhétorique.

« Les études scientifiques ont lieu pendant trois années correspondantes.

« Les langues vivantes sont enseignées pendant les trois années dans les deux sections.

« Une dernière année, dite de *logique*, obligatoire pour les deux catégories d'élèves, a particulièrement pour objet l'exposition des opérations de l'entendement et l'application des principes généraux de l'art de penser à l'étude des sciences et des lettres. »

C'est ce système que l'on a appelé d'un nom emprunté à l'indu-

strie, et qui sied bien ici, la *bifurcation*. Tout n'était pas faux dans le principe sur lequel il se fonde : on doit souhaiter en effet que l'enseignement secondaire puisse assouplir ses cadres jusqu'à s'adapter à la complexité des besoins de la société moderne et à la diversité des intelligences. Mais, dans l'application, ce principe était faussé. La spécialisation se faisait de façon prématurée; on n'avait en vue que l'utilité la plus immédiate; les programmes étaient conçus de manière que partout le *manuel* pouvait se substituer à l'enseignement véritable.

Si le ministre Fortoul s'appliqua à placer les universitaires sous la main du pouvoir, du moins s'efforça-t-il en même temps d'exercer une reprise des droits de l'État en matière d'instruction publique. Les auteurs de la loi de 1850 avaient établi, pour eux, au conseil supérieur, un banc des évêques et y avaient mis l'université en tutelle. Le décret du 9 mars 1852 décida que tous les membres de ce conseil, qui étaient naguère électifs et nommés pour six ans, seraient tous désormais, et même les évêques, nommés par le pouvoir exécutif, pour un an seulement. C'était sans doute amoindrir cette assemblée; mais c'était aussi diminuer l'influence de l'Église sur l'enseignement public.

Cette intention qui, dans le décret, restait à l'état latent, apparait très nette dans une loi du 14 mars 1854 sur l'organisation générale de l'instruction publique. Ministre et rapporteur s'accordent à dire, l'un avec ménagement, l'autre sans ambages, que le but est de « fortifier l'enseignement de l'État ». On déclare qu'en débitant en petits morceaux l'autorité rectorale, la loi de 1850 a fait œuvre mauvaise, qu'elle a amoindri la fonction « au point de la rendre insuffisante à la direction et à la surveillance de l'instruction secondaire et de l'instruction supérieure », et que par là elle a affaibli le Gouvernement. Pour fortifier son pouvoir dans un domaine qui est sien, on reconstitue les grandes académies. Dans chacune d'elles, à côté du recteur, on place un conseil académique où le corps enseignant sera largement représenté, où sans doute « les autres forces sociales » auront place, mais non une place prépondérante, où l'Église aura ses entrées en la personne d'un archevêque ou d'un évêque désigné par le ministre, mais où elle ne sera plus souveraine.

L'administration de Rouland, qui succéda à Fortoul, n'a pas été marquée par de grandes réformes; on doit pourtant garder le souvenir de quelques mesures utiles qui furent prises par le nouveau ministre. Il rétablit les agrégations spéciales de grammaire, d'histoire et de physique; il élargit le cadre des études de l'École normale supérieure et assouplit son régime intérieur; il modifia heureusement les programmes d'histoire et de géographie dans les lycées et collèges; quelques chaires importantes, telles, à Paris, les chaires de *pathologie expérimentale et comparée*, et d'*histologie*, furent créées dans les facultés; enfin une certaine sollicitude fut témoignée à l'enseignement primaire, trop longtemps négligé.

C'est en 1863, que Victor Duruy, ancien professeur d'histoire au lycée Henri IV, fut appelé par l'Empereur au ministère de l'instruction publique. V. Duruy a été un ministre démocrate et novateur. De lui date, dans les trois ordres de l'enseignement public, un mouvement de réformes dont les ondes se sont propagées au delà du second Empire.

« Le jour, a-t-il écrit, où l'on a mis le suffrage universel dans la Constitution et la souveraineté dans le peuple, la libre concurrence dans l'industrie, les machines dans l'atelier et les problèmes sociaux dans la discussion journalière des ouvriers, on s'est imposé le devoir, pour sauver le travail national, l'ordre et la liberté, d'étendre par tous les moyens l'instruction et l'intelligence des classes laborieuses. » Aussi aurait-il voulu pouvoir établir, dans l'ordre primaire, l'obligation et la gratuité. Il se heurta à des résistances qu'il sentit invincibles. « J'ai trop étudié les hommes et les choses du passé, dit-il alors, pour ne pas savoir que l'absolu n'existe ni dans la politique, ni dans l'administration. » Et sa sagesse se contenta d'un compromis : ce fut la loi du 10 avril 1867, qui était loin de réaliser tout ce qu'il souhaitait, mais qui n'en constituait pas moins un progrès considérable sur l'état antérieur.

L'obligation de l'enseignement primaire était écartée. La gratuité n'était pas décrétée d'une façon impérative; mais elle devenait facultative pour les communes qui voudraient l'établir. Bien que la loi de 1850 eût déjà reconnu cette faculté, comme elle faisait obligation

aux communes qui en useraient d'y subvenir sur leurs ressources ordinaires, cette faculté était restée lettre morte. La loi de 1867 autorisait les communes à affecter à l'entretien de leurs écoles gratuites le produit d'une imposition extraordinaire qui pourrait s'élever jusqu'à quatre centimes additionnels au principal des quatre contributions directes; dans certains cas, les communes pouvaient, pour cet objet, être subventionnées par les départements et, à défaut, par l'État.

Autre innovation importante. La loi faisait obligation à toute commune de 500 habitants et au-dessus d'avoir au moins une école publique de filles, et elle réglait la situation des institutrices communales. Elle décidait en outre que dans toute école mixte tenue par un instituteur, une femme serait chargée de diriger les travaux à l'aiguille des filles.

La loi prévoyait également la création d'écoles de hameau, de classes communales d'adultes, payantes ou gratuites, et disposait qu'une indemnité annuelle pourrait être accordée par le ministre aux instituteurs et aux institutrices qui auraient dirigé ces classes.

Enfin les matières obligatoires de l'enseignement primaire, que la loi de 1850 avait limitées à la lecture, l'écriture, le calcul et des notions de la langue maternelle, étaient élargies et devaient comprendre désormais les éléments de l'histoire et de la géographie de la France.

Duruy provoqua en outre le développement des bibliothèques scolaires et populaires, institua l'enseignement agricole et horticole dans les écoles normales d'instituteurs, et créa la Caisse des écoles destinée à fournir des aliments chauds «aux enfants qu'une nourriture insuffisante étiole, ou des vêtements à ceux que les lambeaux de toile défendent mal contre les intempéries».

«Ce large développement de l'instruction populaire devait, dit-il, assurer un recrutement plus nombreux et meilleur à l'enseignement secondaire, mais à la condition que les jeunes gens qui auraient besoin d'aller au delà des écoles du premier âge trouveraient, dans celles du second degré, des études qu'ils auraient intérêt à suivre.»

De cette pensée naquit l'enseignement secondaire spécial, qui fut organisé par la loi du 21 juin 1865. La durée en fut fixée à cinq ans,

y compris une année préparatoire. Les matières en furent distribuées de façon que les élèves, que leurs familles voudraient retirer après trois années d'études, fussent munis d'un bagage suffisant; la troisième et la quatrième année devant être consacrées à une étude plus approfondie des mêmes matières et à celle des applications qu'elles peuvent avoir. Ces études, moins longues, partant moins coûteuses que les études proprement classiques, étaient instituées pour les enfants des familles qui ne pouvaient disposer d'un gros capital de temps et d'argent.

Duruy a défini lui-même le caractère de cet enseignement nouveau : « Son but, dit-il, est la diffusion des connaissances fondamentales et usuelles. Enseignement moral et religieux, langue et littérature françaises, histoire et géographie, calcul, comptabilité et législation usuelle : voilà d'abord le fonds commun que tout le monde devra prendre. Le fils du négociant, de l'industriel ou de l'agriculteur y ajoutera, selon ses besoins, les langues vivantes, le dessin, les applications des mathématiques, de la chimie, de la physique et celles de l'histoire naturelle, qui, à elle seule, fournit les matériaux de tous les arts usuels et les plus belles formes pour le développement des arts plastiques. »

« Le caractère propre de l'enseignement spécial est donc la variété, à la différence de l'enseignement classique... Tous les lycées se ressemblent; toutes les écoles spéciales devront différer, car l'enseignement y sera déterminé par les nécessités locales. J'ai même poussé ce principe jusqu'à répartir les diverses matières de l'enseignement dans les cinq années d'études, de telle sorte que l'enfant contraint de s'arrêter après la première, la seconde ou la troisième année, emportera cependant de l'école spéciale des connaissances immédiatement utiles. Je l'ai dit déjà : c'est un ensemble de cercles concentriques, mais d'un diamètre toujours plus grand, que l'élève parcourt successivement, en trouvant d'abord les connaissances qui lui sont les plus indispensables. »

Quant à la méthode d'enseignement, elle devait être avant tout pratique et, pour ainsi dire, réaliste. « Depuis le cours préparatoire jusqu'à la dernière année de l'enseignement spécial, il faudra diriger

constamment l'attention des élèves sur les réalités de la vie; les habituer à ne jamais regarder sans voir; les obliger à se rendre compte des phénomènes qui s'accomplissent dans le milieu où ils sont placés et leur faire goûter si bien le plaisir de comprendre, que ce plaisir devienne un besoin pour eux...»

En somme, le dessein de Duruy, c'était de créer, entre l'ordre primaire et l'ordre secondaire classique, un enseignement intermédiaire qu'il voulait approprier à cette partie de la population qui, sans jouir des avantages de la fortune, n'est pas non plus réduite à une gêne trop sévère, qui tend par un effort constant à s'élever dans l'ordre social, et que l'on pourrait appeler la démocratie ascendante.

Les soins qu'il donna à cette entreprise originale n'empêchèrent pas Duruy de s'occuper attentivement de l'enseignement classique. Un décret du 4 décembre 1864 supprima le système de la bifurcation, en vertu duquel, au lycée, «il n'y a pas assez de lettres pour ceux qu'on appelle les scientifiques, pas assez de sciences pour les littérateurs». La culture générale et désintéressée cessa d'être sacrifiée : dès lors, les études classiques comprirent : 1° des classes ordinaires d'humanités, avec un enseignement scientifique plus fort, ayant pour sanction le baccalauréat ès lettres; 2° ces mêmes classes et un cours de mathématiques élémentaires, au bout duquel se trouvait comme sanction le baccalauréat ès sciences. En outre, Duruy ramena la philosophie de l'exil où Fortoul l'avait reléguée, et il introduisit dans les classes l'histoire contemporaine et les notions économiques. Ainsi, tout en maintenant «la vieille culture éprouvée», il y ajoutait l'orientation vers la vie.

A Duruy revient aussi l'honneur d'avoir fondé, en France, l'enseignement secondaire des jeunes filles. Il en avait démontré la nécessité au Corps législatif, dans la discussion de la loi du 10 avril 1867. Sans tarder, il passa à l'exécution. Une instruction, adressée aux recteurs le 30 octobre de la même année, indiqua ce qui pouvait être fait immédiatement. Il ne s'agissait pas d'ouvrir des lycées avec internat; des cours recevant des externes devaient provisoirement suffire. Ils seraient installés dans un local communal, par exemple une salle d'hôtel de ville; car cet enseignement devait être établi

sous le patronage, le contrôle et la direction des autorités municipales. Il aurait pour programmes les programmes de l'enseignement spécial qui, avec quelques adaptations, pouvaient convenir à cette destination nouvelle. Le personnel enseignant serait formé par les membres des facultés, les professeurs des lycées et collèges, indemnisés grâce à une rétribution de 15 à 20 francs par mois payée par les élèves. Pour l'enseignement scientifique, on pourrait utiliser le matériel des lycées et collèges de garçons.

Dès la rentrée de l'année scolaire 1867-1868, cette organisation commença à fonctionner, et ses débuts permirent d'espérer le succès. Faible dans quelques villes, le nombre des élèves qui fréquentèrent les cours fut suffisant dans le plus grand nombre, et considérable dans quelques-unes. Ces résultats surprirent d'autant plus que le projet de Duruy avait rencontré dans le clergé la plus violente opposition. L'Église, qui considérait l'éducation des filles comme son domaine propre, n'admettait pas que personne pût y toucher. Ce fut son grief irrémissible contre le ministre novateur; ce fut le signal d'une croisade de l'épiscopat. Rien peut-être ne contribua plus à amener la chute de Duruy; mais l'idée devait lui survivre.

L'esprit d'initiative et l'activité de Duruy se marquèrent aussi dans l'enseignement supérieur. A peine ministre, il prescrivit sur la situation des facultés une enquête qui révéla un état de misère et d'atonie des plus affligeants. Les locaux étaient insuffisants, incommodes, ou même malsains : c'est le temps où Claude Bernard disait ce mot cruellement vrai : «Les laboratoires sont les tombeaux des savants.» Comme on a employé les crédits à multiplier les facultés sur tous les points de la France, l'argent manque pour leur donner de quoi vivre et prospérer.

C'est ce qui explique les lacunes que l'on remarque dans l'enseignement. Dans les facultés des lettres il n'y a qu'une chaire de littérature ancienne. De même, un seul professeur est chargé d'enseigner toute l'histoire et, de plus, la géographie. Il n'y a qu'une chaire de littératures étrangères. Aucun enseignement de l'histoire et de la littérature du moyen âge, du sanscrit, de la grammaire comparée, de l'archéologie; dans les facultés des sciences, sauf à Paris, le triple

enseignement de la zoologie, de la botanique et de la géologie est imposé au même professeur. Dans les facultés de droit, aucun cours de droit constitutionnel, d'histoire du droit, de droit maritime; une seule chaire d'économie politique, celle de Paris.

Dans cette situation misérable, ou bien les professeurs se découragent, s'abandonnent et font leur cours en somnolant devant des banquettes vides, ou bien, ce qui est peut-être pis, ils cherchent à attirer un public mondain et sacrifient le sérieux de l'enseignement à leur désir de se faire applaudir; souvent les facultés des lettres, en particulier, se transforment en *athénées*, où l'on n'a pour objet que d'amuser un auditoire qui vient là comme au spectacle. En somme, il y a des professeurs et des auditeurs; mais rarement trouve-t-on des maîtres, plus rarement encore des élèves.

Le pis, c'est que presque partout on s'est fait si bien à ce régime qu'on en est venu à n'en pas concevoir d'autre. Les doléances sur la misère des bâtiments et sur la pénurie du matériel sont nombreuses dans l'enquête de 1865. Elles sont beaucoup plus rares sur l'état moral des facultés et sur la fausse direction qu'a prise l'enseignement supérieur. Plus rares encore sont les vues de réforme. Le mal s'est généralisé au point de n'être plus senti. On ne demande ni réforme d'ensemble, ni réforme de détail; tout au plus réclame-t-on çà et là quelques chaires nouvelles.

Pour vivifier cet organisme appauvri et malade, il eût fallu beaucoup d'argent et beaucoup de temps. De l'argent, Duruy savait qu'à grand'peine il en obtiendrait un peu; du temps, il sentait qu'il lui était mesuré. Impuissant à renouveler l'organisation générale de l'enseignement supérieur, il chercha ce qui se pouvait faire immédiatement pour l'améliorer en quelque manière.

D'après lui, savants et lettrés se distribuent en deux catégories, le plus souvent exclusives l'une de l'autre : d'un côté les chercheurs, de l'autre les professeurs. De là, distinction de deux fonctions dans l'enseignement supérieur, le progrès de la science et la diffusion de la science; puis la séparation des établissements où la science se fait, de ceux où s'enseigne la science faite; enfin la division des devoirs de l'État envers les hautes études : d'une part développer les études

théoriques, de l'autre développer l'enseignement; assurer les meilleurs moyens de produire et fournir les meilleurs moyens d'enseigner.

Duruy ne proscrivit pas les leçons d'apparat distribuées par les facultés des sciences et des lettres; il lui semblait qu'elles pouvaient faire circuler un courant de vie intellectuelle dans les milieux provinciaux. Mais, à son gré, elles ne devaient plus être que l'accessoire. Le but véritable de l'enseignement supérieur est, disait-il, «de mettre l'auditeur en possession des méthodes qui lui apprendront les sciences que ces méthodes ont créées». Mais, pour que ce but pût être atteint, on devait trouver le moyen de donner aux facultés, au lieu de leurs auditeurs de hasard et de passage, des élèves réguliers et permanents. Comment résoudre ce problème?

La solution, Duruy crut l'avoir trouvée dans l'institution de ce qu'il appelait les *écoles normales secondaires.*

Des trois leçons hebdomadaires dues par les professeurs de faculté, une serait toujours réservée au *grand public,* qui veut entendre parler de science ou de littérature; mais les deux autres devraient désormais être faites «pour les élèves qui, cherchant une préparation sérieuse aux grades académiques ou un enseignement substantiel, iront avec le professeur, dans des conférences presque intimes, jusqu'au fond de la science». Cette catégorie d'élèves serait formée par les maîtres répétiteurs auxiliaires en résidence au lycée du chef-lieu académique, et par ceux qui, des lycées voisins, viendraient assister aux conférences; elle se recruterait aussi parmi les aspirants à la licence ou à l'agrégation répandus dans toute l'étendue du ressort, qui, chaque semaine, recevraient des professeurs de la faculté, par l'intermédiaire du recteur, des textes de devoir, des sujets d'étude ou de composition et des copies corrigées. Duruy pensait qu'il y avait là de quoi donner un fond solide à un enseignement qui jusqu'alors était resté comme en l'air.

Il souhaitait aussi lui donner «la variété qui attire, le mouvement qui fait la vie, l'émulation qui garantit le progrès». Manquant de ressources pour créer des chaires, il compta sur les enseignements libres. La plupart de ces vues ne purent être réalisées.

Sur le second article de la réforme, développer les études théo-

riques, Duruy avait conçu tout un plan: d'abord, constituer le budget de la science, puis à l'aide de ce budget fournir aux travailleurs des moyens de travail; organiser des laboratoires de recherche, enrichir les bibliothèques, accroître le nombre des missions scientifiques; fonder des bourses de haut enseignement; faire effort pour décentraliser la science, en groupant, dans chaque académie, autour des facultés, les sociétés savantes des départements, désorientées et stériles.

S'il n'en put exécuter qu'une faible partie, son programme cependant ne fut pas lettre morte. Il en sortit des directions générales qui ne sont pas encore épuisées, et aussi une institution durable et féconde, l'École pratique des hautes études.

Cette école singulière n'avait son siège nulle part, ou plutôt il était partout où se trouvait un homme capable de faire œuvre de maître, au Muséum, au Collège de France, à l'École normale, à la faculté des sciences, à la faculté de médecine. Elle était divisée en cinq sections : 1° sciences mathématiques; 2° sciences physico-chimiques; 3° sciences naturelles; 4° sciences historiques et philologiques; 5° sciences économiques. Aucune condition d'âge, de grade ou de nationalité n'était exigée des candidats à l'admission. Point de programme non plus. Duruy se contenta de dire aux savants qu'il groupait ainsi : « Travaillez comme il vous plaira. »

Ces paroles furent un mot d'ordre. Nulle institution, en effet, n'a plus que l'École des hautes études contribué, dans cette période, aux progrès de la science et des méthodes.

VII

LA TROISIÈME RÉPUBLIQUE.

Après les désastres de la guerre étrangère et de la guerre civile, ce fut une pensée commune à tous les républicains que l'instruction publique pouvait et devait être un des instruments les plus énergiques de la restauration nationale.

Dans le premier ministère qu'il forma, M. Thiers confia la direction de l'enseignement à un homme qui, sous l'Empire, n'avait jamais cessé de s'occuper des questions d'éducation et qui, sorti de l'université, en connaissait les hommes et les choses. Jules Simon savait que, dans la situation difficile et troublée où l'on vivait alors, il ne pouvait songer à entreprendre de grandes réformes; mais il chercha du moins à préparer pour l'avenir le concours dévoué du corps universitaire et, dans ce dessein, il voulut marquer qu'il avait confiance en lui. C'est ainsi qu'il commença par faire brèche dans le décret dictatorial de 1852 qui avait retiré aux professeurs de l'enseignement supérieur et de l'enseignement secondaire la garantie des juridictions instituées par la loi du 15 mars 1850.

Ces garanties, la loi du 25 mars 1873 les leur rendait. De plus, elle modifiait la composition du conseil supérieur et, dans son mode de recrutement, faisait une place au principe électif.

Cet essai de réorganisation, si timide qu'il fût, a pourtant servi de point de départ à la loi du 27 février 1880 sur le conseil supérieur et les conseils académiques. La grande nouveauté de cette dernière loi, ce fut l'idée de rendre presque entièrement électifs les grands conseils de l'enseignement et d'en faire véritablement des assemblées universitaires.

Tout d'abord, la loi du 27 février 1880 n'admit au conseil supérieur que des délégués des corps savants et des corps enseignants. Elle n'y garda pas de places pour les représentants des clergés, de la magistrature, de l'armée et de la marine. Elle estima que par ses fonctions, — avis sur les questions d'enseignement, les examens et les programmes

d'études, juridiction sur les professeurs de l'instruction publique, — ce conseil devait être exclusivement composé de savants et de professeurs. Elle n'appela pas à y siéger que des délégués des ordres d'enseignement et des écoles relevant du ministère de l'instruction publique; elle y fit place à des délégués d'écoles ressortissant à d'autres ministères, l'École polytechnique, l'École centrale, l'Institut national agronomique. Elle y maintint des membres de l'enseignement libre, mais elle les fit nommer par le pouvoir exécutif, et non plus élire par le conseil lui-même.

Dans les conseils académiques, changements analogues, bien que moins étendus, d'après les mêmes principes. Y siègent de droit, le recteur, président, les inspecteurs d'académie et les doyens des facultés; par le choix du ministre, un proviseur de lycée, un principal de collège, deux conseillers généraux, deux conseillers municipaux; y entrent par élection, un professeur de chaque faculté, deux professeurs des lycées agrégés de l'ordre des sciences, deux agrégés de l'ordre des lettres, et deux professeurs des collèges du ressort, pourvus l'un de la licence ès sciences, l'autre de la licence ès lettres.

Ainsi « toutes les réformes projetées, dit Henri Marion, toutes les questions d'éducation nationale allaient être librement étudiées, discutées, sous les yeux du public, par les représentants élus de tous les corps savants et de toutes les catégories de maîtres, depuis les professeurs de facultés et des hautes écoles, jusqu'aux instituteurs primaires. Du même coup, le personnel tout entier, invité à choisir ses mandataires, était comme mis en demeure par cela même de se faire une opinion sur les questions qu'ils auraient à résoudre, de méditer, par suite, et d'agiter pour son compte ces questions, bonne condition pour prendre à cœur ensuite les solutions qui seraient intervenues. — Il y eut donc là une cause puissante d'excitation des esprits et bientôt de progrès pédagogique en tous les sens à la fois ».

En fait, on peut dire que c'est en 1880 que commence à s'exécuter avec décision le mouvement qui a renouvelé la face de notre enseignement public. L'existence de la République étant mise hors de cause, les républicains au pouvoir eurent le sentiment profond qu'une des œuvres qui s'imposaient au nouveau Gouvernement avec le plus

d'urgence, c'était l'œuvre scolaire. Elle a été poursuivie parallèlement et d'un même effort dans les trois ordres d'enseignement.

C'est dans l'enseignement primaire qu'il y avait le plus à faire; c'est aussi là qu'on a le plus fait. Il s'agissait de fonder le système d'une éducation laïque universelle, conçue comme un devoir de justice que l'État doit remplir envers le peuple et considérée en même temps comme la garantie nécessaire de l'ordre social dans un pays où le suffrage universel est la base des institutions publiques. «Gratuité, obligation, laïcité», telle est la formule que réalisèrent une série de lois présentées et votées en 1881, 1882 et 1886.

La gratuité, comme il était nécessaire, fut établie la première par la loi du 16 juin 1881. Étaient supprimées la rétribution scolaire dans les écoles maternelles et les écoles primaires publiques, la pension dans les écoles normales. En rendant gratuit l'enseignement élémentaire, on ne se proposait pas simplement d'abolir les distinctions souvent fâcheuses qui s'étaient parfois introduites dans les écoles entre les élèves payants et les élèves non payants; on s'inspirait d'idées plus générales : d'abord de cette conception déjà formulée pendant la Révolution que, l'enseignement primaire étant l'ensemble des connaissances indispensables à tout citoyen, il doit être payé sur «la bourse commune», et aussi de cette considération que la gratuité étant une conséquence de l'obligation, il fallait rendre gratuit l'enseignement pour pouvoir le décréter obligatoire.

À cette date du 16 juin 1881, fut aussi promulguée une autre loi sur les titres de capacité. D'après l'article 1, nul ne peut exercer les fonctions d'instituteur ou d'institutrice, d'adjoint ou d'adjointe, dans une école *publique* ou *libre*, sans être pourvu du brevet de capacité. Toutes les équivalences sont abolies. Ainsi disparaissait la *lettre d'obédience,* simple autorisation d'enseigner que pouvaient délivrer les supérieurs des congrégations.

L'année suivante, l'obligation fut prescrite par la loi du 28 mars 1882. Cette loi déclare l'enseignement primaire obligatoire pour les enfants des deux sexes, de six à treize ans. Il faut entendre que c'est l'enseignement qui est obligatoire, non l'école. Le père de famille pourra faire instruire son enfant dans sa maison; il pourra l'envoyer

à l'école; dans les écoles, il pourra choisir entre l'école publique et l'école privée. — Une *commission scolaire* est instituée pour assurer l'exécution de la loi; elle appelle devant elle les parents qui y contreviennent; elle peut donner, dans certains cas, des dispenses de fréquentation, mais elle a le devoir de blâmer les manquements à la loi, de rendre ses blâmes publics et d'adresser, au besoin, au juge de paix, une plainte en contravention contre les parents récalcitrants. — Les enfants instruits dans la famille doivent subir chaque année un examen spécial, portant sur les matières de l'enseignement correspondant à leur âge.

Comme conséquence de l'obligation, la même loi contenait déjà certaines dispositions de nature à assurer la neutralité religieuse de l'école publique. Les écoles de la loi de 1850 étaient confessionnelles. Avec l'obligation de l'enseignement primaire, elles devaient perdre ce caractère, autrement le droit supérieur du père de famille sur la conscience de son enfant n'eût pas été respecté. L'enseignement religieux ne pouvait pas, pour la même raison, continuer à figurer parmi les matières obligatoires. De même disparut le droit qu'avaient auparavant les ministres des cultes d'inspecter et de surveiller les écoles primaires publiques et privées.

L'organisation générale de l'enseignement primaire fut complétée et achevée par la loi du 30 octobre 1886. Cette loi est en général désignée sous le nom de *loi sur la laïcité*. En effet, la disposition qui lui donne son vrai caractère est la suivante : « Dans les écoles publiques de tout ordre, l'enseignement est exclusivement confié à un personnel laïque. » Pour que cette prescription soit exécutée et, en même temps, pour ménager la transition d'un régime à l'autre, un article porte qu'aucune nomination nouvelle, soit d'instituteurs, soit d'institutrices congréganistes, ne sera faite dans les départements où fonctionnera depuis quatre ans une école normale d'institutrices; mais, pour les écoles de garçons, la substitution du personnel laïque au personnel congréganiste devra être complète dans le laps de cinq ans après la promulgation de la loi.

En même temps qu'elle fonde la laïcité, cette loi règle tout l'organisme de l'enseignement primaire.

Elle établit que les établissements primaires de tout ordre peuvent être publics, c'est-à-dire fondés et entretenus par l'État, les départements ou les communes; ou privés, c'est-à-dire fondés et entretenus par des particuliers ou des associations.

Elle fixe le nom et la nature des différentes catégories d'écoles primaires : écoles maternelles, classes enfantines, écoles primaires élémentaires, cours complémentaires, écoles primaires supérieures, écoles manuelles d'apprentissage.

Elle détermine les conditions auxquelles les Français ou les étrangers sont appelés à les diriger, les inspections auxquelles elles sont soumises.

Elle prescrit la procédure d'après laquelle les écoles publiques pourront être établies.

Elle traite du personnel enseignant de ces écoles, des conditions requises pour en faire partie et détermine le mode de nomination des maîtres : directeurs et professeurs des écoles normales nommés par le ministre; par le ministre également, directeurs et professeurs des écoles primaires supérieures; par le préfet, les titulaires et les adjoints des écoles primaires élémentaires, mais sur la proposition de l'inspecteur d'académie; par l'inspecteur d'académie, les instituteurs stagiaires.

Elle institue le régime disciplinaire de ce personnel et crée ou renouvelle tout un système de peines et de récompenses.

Enfin elle réorganise les conseils de l'enseignement primaire (conseils départementaux), d'après des principes analogues à ceux qu'avait déjà appliqués au conseil supérieur et aux conseils académiques la loi de 1880. A côté du préfet, président, de l'inspecteur d'académie, du directeur et de la directrice des écoles normales, membres de droit, et de deux inspecteurs de l'enseignement primaire désignés par le ministre, des membres élus : quatre conseillers généraux élus par le conseil général, deux instituteurs et deux institutrices titulaires élus par leurs collègues du département. Les attributions de ces conseils étaient aussi nettement déterminées : attributions pédagogiques, attributions administratives, attributions contentieuses et disciplinaires.

L'ordre était ainsi établi dans le corps de l'enseignement primaire.

La dignité de ses maîtres était relevée par le nouveau mode de nomination qui en faisait un personnel d'État, et aussi par toute une série d'épreuves professionnelles qui les obligeaient à développer et à manifester leurs capacités. En outre, il faut noter combien le domaine de l'enseignement primaire se trouvait agrandi. On considérait naguère qu'il n'était fait que pour les enfants de 6 à 12 ans environ; désormais il comprend l'éducation de la petite enfance dans les écoles maternelles, et conduit l'écolier jusqu'au sortir de l'adolescence dans les écoles manuelles d'apprentissage et dans les écoles primaires supérieures, qui sont enfin rétablies. La sollicitude de la nation accompagne les enfants du peuple depuis le premier âge jusqu'au delà de l'âge scolaire : comme le disait Jules Ferry, «on se fait scrupule de laisser dépérir l'œuvre d'éducation morale et intellectuelle si laborieusement commencée». Enfin, le niveau de l'enseignement se haussait au-dessus de l'humilité où on l'avait si longtemps tenu. «L'instruction primaire élémentaire comprend : l'enseignement moral et civique; la lecture et l'écriture; la langue française; le calcul et le système métrique; l'histoire et la géographie, spécialement de la France; les leçons de choses et les premières notions scientifiques, principalement dans leurs applications à l'agriculture; les éléments du dessin, du chant et du travail manuel (travail d'aiguille dans les écoles de filles), et les exercices gymnastiques et militaires.» — «L'instruction primaire supérieure, dit l'article 35, comprend, outre la revision approfondie des matières étudiées à l'école primaire élémentaire : l'arithmétique appliquée; les éléments du calcul algébrique et de la géométrie; les règles de la comptabilité usuelle et de la tenue des livres; les notions de sciences physiques et naturelles applicables à l'agriculture, à l'industrie et à l'hygiène; le dessin géométrique, le dessin d'ornement et le modelage; les notions de droit usuel et d'économie politique; les notions d'histoire et de littérature française; les principales époques de l'histoire générale et spécialement des temps modernes; la géographie industrielle et commerciale; les langues vivantes; le travail du bois et du fer pour les garçons; les travaux à l'aiguille, la coupe et l'assemblage pour les filles.» De pareils programmes nous mettent très loin du temps où l'enseignement

IMPRIMERIE NATIONALE.

primaire tenait tout entier dans la lecture, l'écriture et le calcul; au lieu d'une instruction rudimentaire, il visait désormais à assurer le développement physique, intellectuel et moral des enfants du peuple, pouvait aussi servir de base large et solide au système tout entier de l'éducation nationale.

Pendant que s'était ainsi constituée la législation organique de l'enseignement primaire, d'autres lois avaient eu pour objet d'assurer la construction et l'amélioration des maisons d'écoles (lois des 3 juillet 1880, 2 août 1881, 20 mars 1883). Toute une série de mesures législatives procura aussi aux instituteurs et aux institutrices des émoluments moins mesquins et une situation moins précaire (lois des 19 juillet 1875, 29 juillet 1889, 25 juillet 1893). Enfin, puisque l'on voulait que l'instituteur ne fût plus seulement un maître d'école, mais un éducateur national, on organisa l'enseignement normal dans des conditions telles qu'il pût préparer la formation de nouvelles générations de maîtres. La loi du 9 avril 1879 décidait que tout département devait avoir une école normale d'instituteurs et une école normale d'institutrices. Toutefois, deux départements pouvaient être autorisés à s'associer pour fonder et entretenir en commun l'une ou l'autre de ces écoles, ou les deux à la fois. La construction, l'installation, l'entretien annuel des écoles normales devenaient, pour les départements, dépenses obligatoires. Le recrutement des directeurs et professeurs de ces écoles devait se faire surtout parmi les élèves qui, admis au concours, dans les écoles normales supérieures de Fontenay-aux-Roses (fondée en 1880 pour les jeunes filles) et de Saint-Cloud (fondée en 1881 pour les garçons), en sortiraient avec le titre professionnel après trois ans d'études. Les leçons de ces grandes écoles furent confiées à des professeurs de l'enseignement supérieur et aux maîtres les plus éprouvés des lycées de Paris; à la tête de chacune d'elles fut placé un inspecteur général de l'enseignement primaire, qui avait mission à la fois d'imprimer l'impulsion aux études et de susciter et entretenir les vocations pédagogiques. Félix Pécaut, premier directeur de l'école de Fontenay-aux-Roses, disait que le but de cet établissement était de « mettre cordialement au service du peuple, de la multitude des petits, l'expérience accumulée,

les lumières, le talent, la forte et riche culture des maîtres préposés à l'instruction des classes supérieures».

Dans l'ordre secondaire, comme on se trouvait en présence d'institutions éprouvées et d'une tradition séculaire, l'œuvre que la troisième République eut à accomplir ne fut pas aussi considérable; mais, à bien prendre les choses, elle n'eut guère moins d'importance, et, en ce qui concerne l'enseignement secondaire des garçons, elle se présentait comme délicate; car, s'il ne s'agissait plus de créer, il fallait, pour répondre à des besoins nouveaux, faire des innovations mesurées et progressives, améliorer certaines parties, réformer d'anciennes méthodes, corriger de vieilles habitudes.

Quant à l'enseignement secondaire des filles, on eut, pour ainsi dire, à le reprendre à pied d'œuvre. Après 1870, les cours secondaires institués sur le modèle qu'avait tracé Duruy avaient presque tous disparu; en 1879, ils étaient réduits à cinq.

Usant alors de l'initiative parlementaire, un député de la Seine, M. Camille Sée, reprit l'idée de Duruy et déposa, le 28 octobre 1878, une proposition qui aboutit, sous le ministère de Jules Ferry, à la loi du 21 décembre 1880, qui organisait l'enseignement secondaire pour les jeunes filles. En voici les dispositions essentielles : «Il sera fondé par l'État, avec le concours des départements et des communes, des établissements destinés à l'enseignement secondaire des jeunes filles. Ces établissements seront des externats; des internats, soumis au même régime que les collèges communaux, pourront y être annexés sur la demande des conseils municipaux. — L'enseignement comprend : l'enseignement moral, la langue française et au moins une langue vivante; les littératures anciennes et modernes; la géographie et la cosmographie; l'histoire nationale et un aperçu de l'histoire générale; l'arithmétique, les éléments de la géométrie, de la chimie, de la physique et de l'histoire naturelle; l'hygiène; l'économie domestique, les travaux à l'aiguille; des notions de droit usuel; le dessin; la musique et la gymnastique.» La durée de cet enseignement comprend cinq années, divisées en deux périodes. Une première période de trois années est consacrée aux enseignements strictement obligatoires, afin que les jeunes filles que leurs familles veulent

reprendre vers l'âge de 15 ans aient reçu le bénéfice de l'instruction secondaire. La deuxième période, fixée à deux années, comporte une culture plus étendue et plus relevée, et, à côté des matières obligatoires, d'autres qui sont facultatives. — Comme sanction de ces études on ne voulut pas créer de diplôme spécial; on se contenta d'établir deux certificats d'études, l'un délivré à la fin de la troisième, l'autre à la fin de la cinquième année, à la suite d'un examen passé devant les maîtresses de l'établissement, sous le contrôle d'un représentant de l'État. — De plus, en 1882, fut votée une loi portant création par l'État d'une école normale (école de Sèvres), destinée à préparer des professeurs femmes pour les écoles secondaires de jeunes filles. On s'est attaché et l'on a réussi à en faire une école non seulement de savoir élevé, mais de bonne et vivante pédagogie, où l'on forme des maîtresses capables de donner « un enseignement sobre, bien dépouillé, un enseignement de résultats et de conclusions, qui mette avec exactitude les sentiments, les idées, les inventions, les découvertes, les grands gains de la civilisation humaine en pleine lumière ». Le développement pris par les lycées et collèges de jeunes filles dans ces vingt dernières années a montré que les familles françaises, quoi qu'ait pu faire la prévention, ont estimé à son prix une culture qui se garde de faire des savantes, mais qui peut donner à la société et à la famille des femmes d'esprit sérieux et orné.

On ne peut exposer en détail le mouvement de réforme qui s'est accompli dans l'enseignement secondaire des garçons; mais il convient d'en indiquer la direction générale et comme les moments principaux.

La circulaire que Jules Simon adressa, le 28 septembre 1872, aux proviseurs des lycées marque un de ces moments. Frappé de l'extension exagérée qu'avaient prise les programmes de l'enseignement classique par suite des additions qui s'y étaient faites au cours du siècle, Jules Simon remarquait que les écoliers, surchargés, ne pouvaient s'assimiler cet enseignement encyclopédique, que leur santé physique, que la santé même de leur esprit se trouvait compromise. Que faire? On ne pouvait contester l'utilité des matières récemment introduites, sciences, histoire, géographie, langues vivantes, etc.; d'autre part, supprimer ou restreindre l'enseignement des langues

anciennes, c'était toucher à ce qui, jusqu'alors, avait formé le fond même de l'éducation classique. Jules Simon laissait donc subsister les programmes tels qu'ils étaient; ce qu'il voulait, c'était modifier les méthodes. Sa circulaire avait pour objet d'obtenir que les langues anciennes fussent enseignées «aussi bien que par le passé», mais «en moins de temps, par d'autres moyens». On étudie le latin et le grec pour les comprendre, non pour les parler : qu'on règle donc l'enseignement sur ce principe; qu'on lise les modèles, mais qu'on renonce aux interminables études grammaticales et aux exercices formels; qu'on n'abuse plus du thème, que le vers latin soit rendu facultatif. Ainsi l'on gagnera du temps, et les écoliers seront mis à même de recevoir, sans surmenage, la culture moderne dont ils ont besoin.

Il y eut plus de hardiesse dans la réforme de 1880 (décret et arrêté du 2 août). C'est alors que l'enseignement du latin disparut des classes de huitième et de septième; on ne commença à l'étudier qu'en sixième, et le grec, en quatrième seulement. En excluant les langues mortes des classes élémentaires, on voulait établir comme un raccord entre l'enseignement primaire et le premier cycle de l'enseignement secondaire, qui avaient été jusqu'à ce moment séparés par une «cloison étanche». Toute la réforme se caractérisait, d'ailleurs, par une réaction très nette contre les tendances des purs humanistes. Dans les classes élémentaires, par exemple, au latin on substituait un enseignement du français plus développé et plus pratique; on parcourait en ces deux années l'histoire sommaire de la France, la géographie sommaire des cinq parties du monde et de la France; on ajoutait aux leçons de calcul, avec des leçons de choses, le tracé des figures géométriques, des notions sur les pierres et les terrains et les premiers éléments des sciences expérimentales. Dans toutes les classes, non seulement on faisait une place plus large aux leçons scientifiques, mais on voulait que l'enseignement littéraire lui-même fût pénétré de l'esprit et des méthodes de la science moderne, qu'il apprît à se servir de ses procédés. On introduisait ainsi dans l'enseignement du français l'étude de la grammaire historique, de l'étymologie, de la métrique, de l'histoire littéraire. — Ce plan d'études fut revisé en 1884, puis en 1890; on y apporta quelques retouches,

on rectifia quelques erreurs, on corrigea quelques excès; mais, en somme, on en laissa subsister les grandes lignes, et c'est sous ce régime que, depuis plus de vingt ans, ont vécu les études classiques jusqu'à l'heure présente où l'on commence à appliquer une nouvelle organisation.

Il faut ajouter que les Instructions données en 1890 par M. Léon Bourgeois, tout en traitant avec largeur les questions d'enseignement, donnaient une attention toute spéciale au côté éducatif. «L'idée de l'éducation, disait le ministre, qui s'était rétrécie et abaissée dans une période où l'éducation semblait avoir moins à faire, s'est reformée et relevée dans l'esprit de tous quand l'éducation, comme il arrive toujours aux périodes décisives de la vie des peuples, a dû reprendre toutes ses charges.» De là des règlements nouveaux qui opéraient une transformation profonde dans le régime intérieur des établissements d'enseignement secondaire et qui, à l'antique discipline, faite surtout pour assurer par la répression l'ordre extérieur, substituaient une discipline libérale qui «cherche à améliorer l'enfant plutôt qu'à le contenir, à le gagner plutôt qu'à le soumettre». En même temps que l'université remplaçait ses vieilles maisons, souvent semblables à des geôles, par des édifices où circulaient largement l'air et la lumière, d'où la verdure et les fleurs n'étaient pas bannies, elle s'appliquait à mettre la règle à la place de la consigne, l'éducation à la place du dressage, d'instituer en un mot des mœurs scolaires nouvelles.

Dans le même temps, des modifications assez importantes furent apportées à l'organisation de l'enseignement spécial telle que Duruy l'avait créée. Cet enseignement, bien qu'il comptât une clientèle assez nombreuse, n'avait pas, pour des causes diverses, donné les résultats qu'on en attendait; si d'ailleurs il se bornait à avoir le caractère professionnel et technique dont son fondateur avait voulu le marquer, il risquait de faire double emploi avec l'enseignement primaire supérieur qui venait d'être légalement restauré. Il semblait donc qu'il fallût relever son niveau et changer son orientation. Une première tentative fut faite en 1881-1882 pour le régénérer; les programmes, remaniés et élargis, devinrent moins techniques, prirent un caractère

plus littéraire et plus général; les études furent prolongées d'une année et eurent pour sanction finale un baccalauréat. Successivement furent supprimées les agrégations particulières de l'enseignement spécial et l'École normale de Cluny, autrefois créée pour former les maîtres de cet enseignement. Manifestement on allait vers une assimilation avec l'enseignement classique. Cette tendance apparut très claire, en 1886, quand M. Goblet proposa au conseil supérieur, pour donner à l'enseignement spécial une valeur plus grande aux yeux des familles, de lui attribuer le nom d'enseignement *classique français*. Le conseil n'adopta pas cette proposition et le ministre ne passa pas outre à son avis. Mais la durée des études de l'enseignement spécial, qui avait été portée de quatre à cinq années en 1881, fut alors portée de cinq à six. De plus, on accorda à son baccalauréat l'équivalence avec le baccalauréat ès sciences, si bien qu'il ouvrait l'accès à un grand nombre de carrières et ne voyait plus fermées devant lui que les facultés des lettres, de droit et de médecine.

En 1891 la question fut reprise, et cette fois l'enseignement spécial disparut pour faire place à l'enseignement secondaire moderne. Le décret du 4 juin 1891 régla l'organisation de cet enseignement. Dès lors, les classes qui avaient été désignées sous les noms de *1re année, 2e année*, etc., prirent les noms de *sixième, cinquième*, etc., jusqu'à la classe de première, qui fut divisée en deux sections, l'une littéraire, appelée *première-lettres*, et l'autre scientifique, appelée *première-sciences*. Après la classe de seconde, les élèves purent entrer, soit dans l'une des sections de la classe de première, soit dans la classe de mathématiques élémentaires. L'enseignement moderne, ainsi constitué, n'avait pas pour destination de satisfaire aux besoins de l'agriculture, du commerce et de l'industrie; c'était un second enseignement classique, sans grec ni latin, où les langues et les littératures modernes remplaçaient les langues mortes. Les matières en étaient ainsi déterminées : «L'enseignement secondaire moderne comprend : la langue et la littérature françaises, les langues et les littératures allemandes et anglaises; dans certains établissements, au lieu de l'anglais, l'italien et l'espagnol; la philosophie et la morale, les principes du droit et des notions d'économie politique, l'histoire, la

géographie, les mathématiques, la physique et la chimie, les sciences naturelles, le dessin et la comptabilité. » Il y avait donc désormais deux enseignements secondaires parallèles, d'une durée inégale, l'un, l'enseignement classique, avec sept ans d'études; l'autre, l'enseignement moderne, avec six, et deux baccalauréats aux sanctions inégales.

Toutes ces mesures devaient aboutir, un jour ou l'autre, à l'unité de l'enseignement secondaire. Elle vient d'être récemment décidée. A la suite d'une vaste enquête sur la situation de l'enseignement secondaire et sur les réformes qu'il conviendrait d'y apporter, est intervenu un accord entre le ministre de l'instruction publique et la commission parlementaire chargée de cette enquête. Cet accord a abouti à un certain nombre de propositions relatives au régime des lycées, aux plans d'études et au baccalauréat. Dans sa séance du 14 février 1902, la Chambre des députés a voté un ordre du jour aux termes duquel elle approuvait les propositions du ministre de l'instruction publique concernant les réformes de l'enseignement secondaire.

D'après ces propositions, l'enseignement secondaire, coordonné à l'enseignement primaire, est constitué par un cours d'études d'une durée de sept ans et comprend deux cycles : l'un d'une durée de quatre ans, l'autre d'une durée de trois.

Dans le premier cycle, les élèves ont le choix entre deux sections. Dans l'une sont enseignés, indépendamment des matières communes aux deux sections, le latin, à titre obligatoire, dès la première année (classe de sixième), le grec, à titre facultatif, à partir de la troisième année (classe de quatrième).

Dans l'autre, qui ne comporte pas l'enseignement du latin et du grec, plus de développement est donné à l'enseignement du français, des sciences, du dessin, etc.

Dans les deux sections, les programmes sont organisés de telle sorte que l'élève se trouve, à l'issue du premier cycle, en possession d'un ensemble de connaissances formant un tout et pouvant se suffire à lui-même.

A l'issue du premier cycle, un certificat d'études secondaires du premier degré peut être délivré aux élèves, en raison des notes obte-

nues par eux durant les quatre années d'études et après délibération des professeurs dont ils ont suivi les cours.

Les aspirants au baccalauréat ont la faculté de produire ce certificat devant le jury; il en est tenu compte pour l'admissibilité et pour l'admission.

Dans le second cycle, quatre groupements de cours principaux sont offerts à l'option des élèves, savoir :

1° Le latin avec le grec;

2° Le latin avec une étude plus développée des langues;

3° Le latin avec une étude plus complète des sciences;

4° L'étude des langues unie à celle des sciences.

Cette dernière section, destinée normalement aux élèves qui n'ont pas fait de latin dans le premier cycle, est ouverte aussi aux élèves qui, ayant suivi les cours de latin dans le premier cycle, ne continuent pas cette étude dans le second.

Pour les élèves qui ne se destinent pas au baccalauréat, il sera institué, dans un certain nombre d'établissements publics, à l'issue du premier cycle, un cours d'études dans lequel les sciences seront étudiées spécialement en vue des applications.

Ce cours d'études aura une durée de deux ans. Il sera approprié aux besoins des diverses régions. Le programme en sera préparé par les conseils académiques et arrêté par le ministre de l'instruction publique.

A l'issue de ce cours, et à la suite d'un examen public sur le programme établi, comme il est prévu ci-dessus, un certificat pourra être délivré, sur lequel seront portés, avec le nom de l'académie où l'examen a été passé, les matières de cet examen et les notes obtenues.

Il n'y a qu'un baccalauréat de l'enseignement secondaire. L'examen est divisé en deux parties séparées par un an au moins d'intervalle. La première partie comporte le choix entre quatre séries d'épreuves correspondant aux quatre groupements de matières prévues ci-dessus pour le cycle supérieur. Mention de ces épreuves sera faite sur les diplômes.

Tous les diplômes de bachelier confèrent les mêmes droits.

Dans l'enseignement supérieur, très négligé par les précédents régimes, la République avait beaucoup à faire; elle a beaucoup fait. Son œuvre principale y a été la constitution des universités. Mais, avant de s'attacher à cette œuvre, il fallait régler une question qui, écartée pendant plus de vingt ans, avait été tout à coup remise à l'ordre du jour, vers la fin du second Empire.

Le développement pris par l'instruction publique sous l'impulsion de Duruy, l'extension des bibliothèques populaires, la création de la Ligue de l'enseignement, l'apparition d'une presse philosophique au service de la morale indépendante, et, par-dessus tout, le progrès des méthodes savantes, dégagées de tout alliage théologique et métaphysique, tout cela avait donné de l'inquiétude au parti catholique. Certaines leçons, faites dans des amphithéâtres des écoles de médecine et interprétées comme des prédications de matérialisme, furent l'occasion d'une pétition adressée au Sénat en 1867. Les pétitionnaires dénonçaient comme un danger public les doctrines de plusieurs professeurs des facultés de médecine, et ils indiquaient en même temps ce qui, à leur gré, pouvait remédier à ce mal : la liberté de l'enseignement supérieur.

La discussion de cette pétition fut close par l'ordre du jour pur et simple (mai 1868). Mais, tout en refusant de s'associer aux considérants des pétitionnaires, le Sénat avait laissé voir une certaine inclination pour la liberté qu'ils réclamaient. Du reste, le Gouvernement ne s'y montrait pas hostile; au cours de la discussion, Duruy déclara qu'il préparait un projet de loi sur la matière; et c'était vrai. Sa chute, survenue bientôt après, ne permit pas à son projet de venir en discussion. Mais son successeur nomma une commission extraparlementaire qui, présidée par Guizot, avait pour tâche de préparer l'organisation de la liberté de l'enseignement supérieur, dont le principe était dès lors considéré comme acquis.

Survinrent les événements de 1870-1871 : le travail rédigé par la commission ne put être déposé. Pourtant il ne fut pas perdu; car, en 1871, le comte Jaubert le reprit dans la proposition de loi qu'il soumit à l'Assemblée nationale.

C'est cette proposition qui, modifiée par la commission chargée

de l'examiner et aussi par la discussion générale, est devenue la loi du 12 juillet 1875.

Bien que le parti clérical, en demandant la liberté, la demandât pour lui seul, puisqu'il en voulait exclure ce qu'il appelait les mauvaises doctrines, le principe même de la liberté d'enseignement supérieur ne rencontrait pas d'opposition irréductible : ce fut sur la collation des grades que se livra la vraie bataille. Pour les cléricaux, ou la loi ne serait qu'un mensonge, ou, avec la liberté, elle donnerait, comme un corollaire, le droit de conférer les grades. Les partisans de l'État moderne, au contraire, considéraient la collation des grades comme un droit régalien; ils remarquaient en outre que, depuis le Consulat, les grades, qui n'avaient été naguère que des titres académiques, s'étaient trouvés transformés en titres professionnels; ils étaient devenus des garanties sociales. Conférés par l'État, après des examens subis devant les professeurs de l'État, ils étaient l'estampille de l'État, apposée, après vérification, sur une valeur intellectuelle, la certifiant loyale et de bon aloi. L'État pouvait-il s'en dessaisir? Pouvait-il renoncer à ce qu'il avait jusque-là tenu pour une garantie nécessaire?

La droite de l'Assemblée nationale sentit que, sur ce point, elle ne pourrait obtenir un triomphe complet; elle se résigna donc à une transaction, qui donna naissance aux jurys mixtes. Liberté était accordée aux élèves des facultés libres de se présenter, pour les grades, ou bien devant les facultés de l'État, ou bien devant un jury mixte. Nommé par le ministre de l'instruction publique, ce jury se composait partie de professeurs de facultés de l'État, partie de professeurs de la faculté libre à laquelle appartiendraient les candidats. Une fois cet article voté, les autres dispositions de la loi passèrent sans difficulté : le principe de la liberté de l'enseignement supérieur était proclamé; tout citoyen âgé de 25 ans, et toute association formée dans un dessein d'enseignement supérieur, pouvaient ouvrir des cours ou des établissements à des conditions déterminées par la loi; pouvaient prendre le titre de facultés libres, tous établissements ouverts légalement et comprenant au moins le même nombre de professeurs pourvus du grade de docteur que les facultés de l'État qui comptent le moins

de chaires; trois facultés pouvaient prendre le nom d'université libre; il était permis, en se soumettant à certaines formalités, de constituer des associations pour entretenir des cours ou des établissements libres; les associations ou les établissements pouvaient, sur leur demande, être déclarés établissements d'utilité publique, et recevoir ainsi la capacité d'acquérir et de contracter à titre onéreux des dons et legs.

Dès l'année suivante, le cabinet Dufaure chercha à exercer une reprise des droits de l'État, en proposant d'abroger les articles 13 et 14 de la loi du 12 juillet 1875, relatifs à la collation des grades. Mais ce projet de loi, accepté par la Chambre, fut écarté par le Sénat. C'est en 1880 (loi du 18 mars) que la revendication de l'État, présentée par le Gouvernement qui, à la suite des élections générales, était passé aux mains des républicains, put aboutir de façon complète. Elle ne se limita pas alors à la collation des grades, mais s'étendit à tout ce qui, dans la loi de 1875, pouvait paraître emprise sur les droits de la puissance publique. Il fut voté, après d'amples et retentissants débats, que la collation des grades appartiendrait à l'État seul; que les élèves des facultés libres seraient astreints aux mêmes règles d'études et de scolarité que ceux des facultés de l'État, qu'ils seraient tenus de se présenter comme eux devant les professeurs de l'État; que les établissements libres d'enseignement supérieur ne pourraient en aucun cas prendre le nom d'université; que les certificats d'études qu'on jugerait à propos d'y décerner aux élèves ne pourraient porter les titres de baccalauréat, de licence ou de doctorat; et enfin qu'aucun établissement d'enseignement libre, aucune association formée en vue de l'enseignement supérieur, ne pourrait être reconnu d'utilité publique qu'en vertu d'une loi. Quant au principe de la liberté de l'enseignement supérieur, il fut intégralement maintenu.

A cette liberté il fallait une contre-partie, la réforme de l'enseignement supérieur public. L'État ne pouvait pas livrer ses propres établissements à la concurrence et ne pas les mettre en situation de la soutenir. Ce fut un nouveau motif ajouté à tous ceux qui, dès longtemps, conspiraient à former le mouvement d'idées qui devait aboutir à la constitution des universités.

Pour réformer l'enseignement supérieur public, une première condition était nécessaire : réformer la conception même de cet enseignement, telle que la majorité se l'était faite depuis un siècle et revenir à l'idée qu'en avait eue la Révolution française.

Vers la fin du second Empire, l'enquête de Duruy, nous l'avons vu, mit en lumière l'atonie, la médiocrité de cet ordre d'enseignement. Après la guerre de 1870, à la plainte des savants se joignit celle des patriotes. Il apparut que l'insuffisance de notre enseignement supérieur avait bien pu être une des causes de la défaite, et dès lors sa réforme s'imposa comme un mode du relèvement national.

Peu à peu il se créait toute une littérature pour exposer et justifier la restauration de l'enseignement supérieur; peu à peu l'opinion publique acceptait cette idée que les facultés n'ont pas seulement un rôle professionnel, mais aussi un rôle scientifique; peu à peu on se persuadait qu'elles devaient remplir le triple office dont la science est investie.

D'abord un office intellectuel. La République, avec raison, avait eu pour premier souci l'instruction du peuple. Mais, pour que l'enseignement populaire soit fécond, pour qu'il participe aux progrès des connaissances, pour qu'il y fasse participer la masse de la nation, il lui faut s'alimenter à la source vive des découvertes et des idées nouvelles. Or cette source, c'est surtout l'enseignement supérieur, avec ses hautes écoles, ses laboratoires, ses musées, ses collections, ses bibliothèques, ses ateliers savants. Un second office des sciences est d'être, soit directement, soit indirectement, des facteurs de richesse. De plus en plus, la science donne aux choses, à la matière brute, à la matière vivante, des formes et des valeurs nouvelles et c'est vraiment à sa force que se mesure dans un pays la puissance de l'industrie. Dans la lutte économique des peuples, au plus savant sera la victoire. D'où la nécessité, sous peine de déchéance et de ruine, d'avoir un enseignement supérieur armé pour la découverte, apte à la production. De la science, on attendait encore d'autres services. On se disait que par elle s'établirait dans l'élite, puis, par infiltration, dans la masse, un esprit public conscient et ferme, et que par elle se

maintiendrait dans la démocratie un idéal capable de provoquer de puissants essors.

Avec une telle conception du rôle de la science, on ne pouvait que chercher à donner à l'enseignement supérieur l'organisme par lequel il aurait le plus de vie et de fécondité. La forme dispersée dans laquelle il avait vécu jusqu'alors était jugée à ses résultats et condamnée. Restait la forme concentrée. Restait à créer, en un nombre limité de centres, de «puissants foyers d'étude, de science et de progrès intellectuels», c'est-à-dire ce qu'en tout pays on appelle des universités.

Ces universités, pour les fonder, pouvait-on faire table rase du passé et les construire sur un plan idéal? Il y avait sans doute quelque chose de séduisant dans l'idée de réédifier l'enseignement supérieur des fondements au faîte. Mais les promoteurs de la réforme comprirent qu'ils échoueraient dans leur entreprise s'ils ne tenaient pas compte des habitudes et des traditions. Le premier projet de loi sur les universités, élaboré en 1876 par H. Waddington, et qui, d'ailleurs, ne fut jamais discuté, créait sept centres universitaires, autour desquels il groupait artificiellement toutes les facultés, toutes les écoles existantes, dont pas une n'était touchée. Ceux mêmes qui jugèrent alors ces ménagements excessifs, ne songeaient pas à une suppression radicale des facultés; ils ne la croyaient ni désirable ni possible. Les facultés étaient à leurs yeux la matière dont les universités pourraient être faites. Pour eux il ne s'agissait pas de détruire la vieille maison, mais de l'élargir et de la surélever, d'en changer l'aménagement et l'ordonnance, tout en la laissant debout et sans exproprier les habitants. La méthode la plus sage parut celle des progrès continus; on s'attacha à amener peu à peu les choses à ce point que la loi, au lieu d'avoir à constituer des universités, n'eût plus qu'à en consacrer la formation progressive.

C'est en ce sens, et suivant cette méthode, que les efforts furent dirigés pendant une période assez longue de préparation. Jusqu'en 1870, la dotation des facultés avait été dérisoire : en vingt ans, elle fut élevée de 4,215,521 francs (1870) à 11,391,495 francs (1889). Leurs installations étaient insuffisantes et incommodes : en douze ans, près de 100 millions, fournis par les villes, les départements et l'État

furent dépensés pour mettre à leur disposition des locaux appropriés à l'office qu'elles ont à remplir. Plus grande encore était l'insuffisance des cadres de l'enseignement. Il y avait en tout, à la fin de l'Empire, 406 chaires et 60 cours complémentaires dans les facultés. En 1890, 221 chaires nouvelles avaient été créées. En même temps, l'accroissement des budgets permettait de donner aux maîtres et aux étudiants des instruments de travail qui, jusqu'alors, leur avaient fait presque complètement défaut. Des bibliothèques, avant 1879, il n'en existait qu'à Paris et à la faculté de médecine de Montpellier; on se hâta d'en créer partout, et ces bibliothèques des facultés, dès le recensement de 1888, comprenaient 884,261 volumes. Tout aussi rapide et aussi profonde a été la métamorphose des laboratoires. Tout était à renouveler ou à créer. En moins de dix ans, tout a été renouvelé ou créé. Il n'est pas une faculté des sciences, pas une faculté de médecine qui n'ait aujourd'hui son outillage complet d'enseignement et de recherches. Il n'est pas jusqu'aux facultés des lettres qui ne commencent à avoir, elles aussi, leurs collections de fac-similés, d'estampages, de photographies et de moulages. Tout cela enfin eût été labeur inutile et dépenses vaines, si l'on n'eût assuré aux facultés des élèves véritables, au lieu des auditeurs irréguliers qu'elles avaient connus jusqu'alors. C'est à quoi l'on pourvut par les bourses d'enseignement supérieur, 300 bourses de licence, en 1877, sous M. Waddington, 200 bourses d'agrégation, en 1881, sous Jules Ferry. D'ailleurs, on prit soin que les facultés ne limitassent pas leur devoir à cette préparation des grades professionnels. Au-dessus, elles devaient contribuer au progrès de la science, et cela de deux façons, d'abord par les travaux et les découvertes des maîtres, puis par l'initiation d'une élite d'élèves aux méthodes scientifiques.

Ainsi encouragées, soutenues, revivifiées les facultés aspirèrent d'elles-mêmes à la constitution universitaire comme au terme naturel de leur développement. Quand, en 1883, dans une enquête prescrite par Jules Ferry, on leur posa la question suivante : «Y a-t-il lieu de constituer les facultés en universités analogues à celles de l'étranger?» en majorité, elles répondirent : «Oui»; quelques-unes avec une ardeur de conviction qui montrait bien qu'elles sentaient la dignité,

les avantages et aussi les obligations d'une telle constitution. Pourtant le Gouvernement ne crut pas que le moment fût encore venu de déférer à ce vœu. Il lui parut qu'une nouvelle étape restait à franchir.

On ne fit donc pas les universités; mais la concentration des facultés fut accomplie par les décrets de 1885. Un premier décret du 25 juillet fit revivre pour elles la personnalité civile, tombée en désuétude, et leur reconnut l'aptitude à posséder et à recevoir. Un autre décret du même jour, sans donner encore aux facultés un budget propre, leur rendait possible sous la forme des fonds de concours, l'emploi des subventions que leur attribueraient les départements, les communes et les particuliers, et décidait qu'elles pourraient en faire usage pour la création de nouveaux enseignements, les dépenses des laboratoires et des bibliothèques, et l'institution de bourses en faveur des étudiants. Comme il était à prévoir que des libéralités seraient faites indivises à plusieurs facultés d'une même ville, pour en régler la répartition, il était créé un «conseil général des facultés», composé du recteur président, des doyens et directeurs, et de deux délégués de chaque établissement élus par leurs collègues. Le décret du 28 décembre 1885 développa cette organisation : dans chaque faculté il établit un conseil et une assemblée. Le conseil, c'est la faculté personne civile. Il comprend les professeurs titulaires et les professeurs adjoints, assimilés aux titulaires. L'assemblée, c'est la faculté enseignante. Elle comprend, outre les titulaires, les chargés de cours et maîtres de conférences pourvus du grade de docteur. Le conseil et l'assemblée ont des attributions différentes : au conseil, tout ce qui regarde la vie civile de l'établissement; à l'assemblée, tout ce qui touche à sa vie scientifique. Enfin, pour appeler les facultés à vivre, en plus de leur vie propre, d'une vie commune à toutes, on leur donna pour organe de cette vie le conseil général des facultés. Le rôle modeste qui lui avait été assigné par le décret du 25 juillet 1885 fut singulièrement étendu; ses attributions étaient d'ordre scolaire et scientifique, d'ordre administratif et financier et d'ordre disciplinaire. Il devenait comme un sénat universitaire et on lui confiait la charge de veiller, à côté des intérêts particuliers

de chaque enseignement et de chaque faculté, sur les intérêts communs à l'enseignement tout entier. Si les universités n'étaient pas encore constituées, on avait du moins créé ce qui devait devenir leur organe essentiel.

Par l'article 51 de la loi de finances du 17 juillet 1889, les facultés obtinrent un budget propre : il était décidé que les crédits ouverts au ministère de l'instruction publique pour le matériel de ces établissements seraient versés à leur budget sous forme de subventions. En exécution de ces dispositions, un règlement d'administration publique du 22 février 1890 organisa le budget et la comptabilité des facultés. C'était pour elles une nouvelle indépendance et de nouvelles possibilités d'initiative.

On pensa alors que l'on pouvait hâter la marche en avant. En 1890, M. Léon Bourgeois, alors ministre de l'instruction publique, déposa sur le bureau du Sénat un projet de loi qui avait pour objet de donner leur charte aux universités définitivement constituées. Il déterminait leur état légal, leur destination scientifique, leur situation civile, leur composition, leur organisation générale, leurs attributions scientifiques, enfin leur organisation financière. Mais on n'était pas encore près du but que l'on avait cru pouvoir atteindre. Le projet de loi disposait que, puisque les universités devaient être composées avec des matériaux préexistants, les facultés, elles comprendraient au moins les quatre facultés classiques, droit, médecine, lettres et sciences, et que, là où manquerait une d'elles, il ne pourrait être fondé d'université. Il avait semblé qu'en faire d'incomplètes et de boiteuses serait œuvre verbale, que mieux valait n'en avoir d'abord que quelques-unes, là où elles étaient déjà des réalités, et laisser au temps le soin d'en former de nouvelles, si plus tard les éléments devaient s'en rencontrer sur d'autres points. C'est par là surtout que le projet fut attaqué; les facultés qui ne devaient pas être érigées en universités, crurent qu'elles étaient condamnées à disparaître de mort lente. Le projet, contre lequel se dressa la résistance de l'esprit local et des intérêts d'arrondissement, ne put en triompher. Venu en discussion en 1892, après avoir été fortement amendé et mitigé par la commission chargée de l'étudier, il n'aboutit pas.

IMPRIMERIE NATIONALE.

Devant cet insuccès, il parut sage de revenir à la méthode des progrès lents. Ne serait-ce pas un progrès véritable d'obtenir que les facultés, rapprochées mais non unies en un seul et même être, par le décret de 1885, devinssent enfin des corps, que ces corps eussent les attributions des personnes civiles, et que les conseils généraux des facultés, dont les preuves étaient faites, fussent reconnus et consacrés par la loi? Un article, inséré dans la loi de finances de 1893, permit de franchir ce nouveau pas : «Le corps formé par la réunion de plusieurs facultés de l'État dans un même ressort académique est investi de la personnalité civile. Il est représenté par le conseil général des facultés. Il sera soumis, en ce qui concerne ses recettes, ses dépenses et sa comptabilité, aux prescriptions qui seront déterminées par un règlement d'administration publique.» Dès lors, les groupes de facultés prenaient une existence légale; c'étaient des corps légalement institués, et l'importance de cette transformation n'était pas contestable. Elle était même décisive; après elle, on allait atteindre au terme de l'effort longuement poursuivi.

Le 18 juin 1895, un projet de loi était déposé à la Chambre par M. Raymond Poincaré, ministre de l'instruction publique. Aux termes de ce projet, tous les corps de facultés devenaient des universités : «Un précédent cabinet, est-il dit dans l'exposé des motifs, avait pensé, avec d'anciennes et hautes autorités, que, pour répondre à leur véritable destination, les universités devaient être d'abord peu nombreuses. Vous savez quels obstacles cette conception a rencontrés devant elle. Nous ne la reprenons pas. D'ailleurs, depuis cinq ans, les faits se sont modifiés. En particulier est intervenue la loi du 28 avril 1893. Nous estimons qu'après avoir constitué dans chaque ressort académique un corps de facultés, après avoir donné à ces corps mêmes organes et mêmes attributions, il convient de les transformer tous en universités.»

En se résignant à cette solution, le Gouvernement cédait devant les faits. Après l'attitude du Sénat, la chose ne faisait plus doute : ou il y aurait des universités dans tous les centres académiques, ou il n'y en aurait dans aucun. A tout prendre, mieux valait encore en avoir trop que de n'en avoir pas. Mais en consentant à constituer des uni-

versités fort inégales, et qui étaient loin de répondre toutes à son idéal, le Gouvernement entendait qu'en elles fût déposé un principe de concurrence et d'émulation. Il était résolu à les traiter toutes avec équité, à leur distribuer à toutes, comme par le passé, et suivant les mêmes mesures, les crédits mis à sa disposition par les Chambres. Mais il ne l'était pas moins à obtenir pour elles d'autres ressources variables avec leur importance. Sur ce point, il était décidé à n'admettre ni amendement ni transaction.

Voici quel système il proposa. Les droits payés par les étudiants sont de deux sortes : droits d'études et droits d'examens. Les uns et les autres étaient versés au Trésor. Qu'il en soit ainsi des droits d'examens, on le comprend ; les grades étant grades d'État, il est légitime que les droits dont ils sont frappés profitent à l'État; c'est comme une recette régalienne. On le comprend moins des droits d'études. Il sembla légitime que le produit en fût appliqué au perfectionnement des études, aux instruments du travail scientifique. Dès lors, ce n'était plus par l'État qu'ils devaient être perçus, mais par les universités elles-mêmes et à leur profit. Ce surcroît de ressources leur étant assuré, la libre disposition leur en étant donnée, on pouvait espérer qu'elles rivaliseraient entre elles pour attirer et retenir les étudiants, et que cette émulation tournerait au bien des études, de la science et du pays.

Ce projet, qui ne rencontra pas d'opposition, est devenu la loi du 10 juillet 1896. Elle ne comprend que quatre articles. L'article 1 disposait que «les corps de facultés institués par la loi du 28 avril 1893 prennent le nom d'universités». C'était un état civil authentique aux universités de fait, encore innomées, qui existaient déjà. Par l'article 2, le conseil général des facultés était légalement reconnu et recevait le nom de conseil de l'université. L'article 3 transférait aux conseils des universités la connaissance des affaires contentieuses et disciplinaires, relatives à l'enseignement supérieur public, jusqu'alors dévolue aux conseils académiques. Enfin l'article 4 réglait, comme il a été indiqué plus haut, la question des droits d'études et des droits d'examens. Il spécifiait que les droits perçus par les universités ne pourraient être affectés qu'aux «dépenses des laboratoires,

bibliothèques et collections, construction et entretien de nouveaux bâtiments, création de nouveaux enseignements, œuvres dans l'intérêt des étudiants».

En somme, on avait mis seulement dans la loi ce qui ne pouvait être fait sans elle. On avait laissé au pouvoir réglementaire du ministre les matières qui sont de sa compétence. Une série de décrets des 21, 22 et 31 juillet 1897 vint donc déterminer l'organisation administrative et financière des universités. On ne saurait entrer ici dans le détail de ces règlements; il suffira d'en faire connaître l'esprit et les données générales en rappelant un passage de l'exposé des motifs, qui fut présenté au conseil supérieur de l'instruction publique, quand les décrets lui furent soumis :

«La fonction des universités est une fonction scientifique. Du premier au dernier échelon des études, la science, la science à propager, la science à accroître, est la fin pour laquelle tout l'organisme enseignant doit être coordonné. Or, par essence, la recherche scientifique est libre; elle ne peut être féconde que par la liberté. Elle ne reconnaît d'autres lois que les règles des méthodes, et ces règles, la puissance publique est inhabile à les tracer. D'autre part, en France, l'enseignement supérieur, comme l'enseignement secondaire, comme l'enseignement primaire, s'il n'est plus un monopole, est une fonction de l'État. Les maîtres qui le donnent sont agents de l'État. Dès lors, ils forment un service public, différent sans doute d'autres services publics par ce qu'il a d'intellectuel et de moral, mais soumis cependant, comme tout service public, à des règles édictées par la puissance publique.

«Par suite, le problème à résoudre, dans la constitution des universités, était de concilier cette indépendance et cette sujétion. Pour cela, on a affranchi les universités de toute entrave dans leur vie scientifique; elles sont maîtresses de leurs programmes, de leur organisation scientifique, sans autre obligation que de pourvoir aux enseignements nécessaires à la collation des grades conférés par l'État. Sous leur vie scientifique et pour l'accroître, on a placé la vie civile la plus large, la mieux assurée, sans autres restrictions, sans autre tutelle que celles qu'imposaient les lois générales du pays et le principe con-

stitutionnel de la responsabilité ministérielle. Telles que la loi les a constituées, les universités françaises ne sont pas des établissements d'utilité publique, indépendants de l'État et subventionnés par lui; elles sont des organes de l'État, mais des organes plus souples qu'autrefois, animés d'une vie propre et trouvant dans leur vie civile des moyens de mieux réaliser leur fonction scientifique. »

Ainsi s'est achevée l'œuvre de la constitution des universités françaises; ainsi s'est accomplie la réforme de l'enseignement supérieur qui, ayant trouvé sa véritable forme, se rend de jour en jour plus capable de travailler au progrès de la science, au développement de la richesse matérielle, à la formation de l'esprit public et à l'éducation de la conscience nationale.

ÉTRANGER.

I

ENSEIGNEMENT PRIMAIRE.

Le principe que tous les enfants, même les pauvres, doivent être initiés aux connaissances qui constituent la culture élémentaire ou primaire, n'a pas toujours été admis. On a bataillé pendant des siècles en faisant valoir, de part et d'autre, les bienfaits et les inconvénients, pour le peuple, de l'ignorance ou d'une certaine culture. Mais quoiqu'il y ait encore des pays, comme l'Espagne et la Russie, où la grande majorité des citoyens sont totalement illettrés, la controverse à ce sujet peut être considérée comme close. La nécessité sociale de l'enseignement primaire pour tous est une acquisition définitive du XIX[e] siècle.

Le principe qu'il appartient à la communauté de faire en sorte que l'instruction soit donnée à tous, paraît être aussi de ceux qui triompheront partout. Il s'est imposé d'abord, sans difficulté, dans les pays où l'État est traditionnellement très puissant et se sait responsable : dès le milieu du XVIII[e] siècle, par exemple, en Prusse, en Saxe et en Wurtemberg. Mais, à cet égard, les pays dits «anglo-saxons» ont offert une résistance opiniâtre, dont il est aujourd'hui très intéressant d'observer les derniers prolongements.

L'État anglais s'est complètement désintéressé de l'éducation élémentaire jusqu'en 1833. Dans l'Angleterre des Georges, il n'y avait pas eu d'autres écoles populaires, gratuites, que ces *Charity Schools*, fondées, surtout depuis la reine Anne, par des philanthropes conservateurs, principalement en vue d'inculquer aux classes laborieuses l'attachement à l'Église établie et à l'état de choses existant :

God bless the squire and his relations
And make us keep our proper stations.

Quant aux écoles payantes, tenues par des industriels dans des maisons particulières, elles n'avaient été soumises, sous les Georges,

à aucune surveillance; les écrivains de cet âge ont raconté des choses extraordinaires du personnel qui les administrait, et leurs récits, presque incroyables, ont été confirmés depuis par des enquêtes officielles. C'est dans ces conditions que se produisit, au commencement du XIXe siècle, un mouvement pédagogique qui aboutit à la constitution de deux grandes sociétés «pour l'éducation du peuple» : la *British and Foreign School Society* (1809), la *National Society* (1811). La première de ces sociétés se réclamait des méthodes de J. Lancaster et des idées non-conformistes; la seconde, des méthodes d'A. Bell et de l'Église d'Angleterre. Elles procurèrent la création d'un très grand nombre d'écoles, respectivement qualifiées de «British» et de «National». En même temps, le parti libéral commençait à s'éveiller au sentiment des devoirs de l'État en ces matières; M. Whitbread introduisit en 1807 un bill «pour l'établissement d'écoles paroissiales» qui auraient été entretenues au moyen de taxes locales partout où il n'était pas déjà pourvu convenablement à l'instruction des pauvres; ce bill, voté par la Chambre des Communes, fut rejeté par les Lords. C'est en 1833 seulement que les partisans de l'«Éducation populaire sous les auspices de l'autorité publique» élevèrent de nouveau la voix assez haut pour se faire entendre. Cette année-là, des pétitions furent adressées au Parlement en vue de l'établissement d'un «système général d'éducation nationale» (pétition de Worcester); et M. Roebuck proposa aux Communes l'adoption d'un système d'écoles publiques, analogue à celui qui existait en Prusse depuis longtemps et qui venait d'être établi en France. Mais ces projets radicaux n'obtinrent aucun succès. Une seule mesure fut prise, importante seulement parce qu'elle marque la première intervention du Parlement d'Angleterre dans un domaine où il s'était si longtemps interdit de pénétrer : une somme de 20,000 livres sterling fut votée pour la construction de bâtiments scolaires en Grande-Bretagne. Cette subvention fut répartie entre la *British and Foreign School Society* et la *National School Society* pour l'Angleterre, et entre les «Kirk-sessions» paroissiales pour l'Écosse[1].

[1] Voir J. E. G. de Montmorency, *State intervention in English Education... down to 1833* (Cambridge, 1902).

Il fut donc reconnu, en 1833, que l'État anglais avait le droit, sinon le devoir, de contribuer pécuniairement aux frais de l'éducation populaire. En 1839, un comité du conseil privé fut chargé de surveiller l'emploi des deniers que le Parlement pourrait allouer, désormais, à cet effet. C'était un embryon de ministère de l'instruction publique. Quelques-uns crurent alors que l'Angleterre allait entrer, enfin, dans la voie où les principaux États de l'Europe continentale l'avaient précédée : entretien d'écoles publiques et, corrélativement, contrôle de ces écoles. Telle fut, en particulier, l'illusion du premier secrétaire du comité institué en 1839, J. Philipps Kay (sir James Kay-Shuttleworth) : il conçut la pensée de créer des écoles normales primaires, à l'allemande, où se formerait l'armée d'instituteurs compétents et patentés dont on aurait besoin dès que l'État se déciderait à ouvrir des écoles en son nom; à son sens, ce premier progrès était la condition de tous les autres.

L'échec de J. Philipps Kay fut complet, comme l'avait été celui de Roebuck. Ces hommes de bonne volonté n'avaient pas estimé correctement, en effet, les forces antagonistes : la force de résistance passive d'un Gouvernement et d'un peuple à traditions non interventionnistes, la force de résistance active des intérêts menacés. Ils se heurtèrent à l'indifférence du public et des représentants de l'État, et à la colère des Églises. Celles-ci, qui possédaient la quasi-totalité des écoles, ne craignaient rien tant que la concurrence de l'État. Elles professaient la théorie que l'école populaire est, historiquement et essentiellement, une institution ecclésiastique, et que l'État, s'il s'en occupe, empiète sur leurs droits. Non seulement elles s'arrangèrent pour que l'idée de J. Philipps Kay avortât, mais elles s'en emparèrent : vingt-cinq établissements normaux (*Diocesan Training Colleges*) furent fondés coup sur coup par l'Église d'Angleterre, d'autres par les Catholiques, les Wesleyens, etc. Encore aujourd'hui, il n'existe pas en Angleterre une seule école normale primaire qui n'ait point de caractère confessionnel.

Cependant l'horreur des Dénominations religieuses pour l'intervention de l'État en matière d'instruction publique n'allait pas jusqu'à répudier les subsides du Parlement. Au contraire, il arriva que ces

subsides, inaugurés en 1833, furent ardemment sollicités. De son côté, le Parlement, qui ne pouvait se dissimuler l'insuffisance de l'outillage créé par l'initiative privée, et cédant peu à peu au courant des préoccupations «démocratiques», votait chaque année des sommes plus considérables pour aider les institutions existantes. En vingt ans, le total des subventions (*grants*) passa de 30,000 l. st. (1839) à 836,920 l. st. (1859). Dès lors, il était inévitable que l'on fût amené à n'accorder une part de la manne budgétaire qu'aux établissements qui consentiraient à se soumettre au contrôle du Gouvernement, à ses inspecteurs et à ses règlements : il est juste que qui paye, surveille et, jusqu'à un certain point, commande. D'ailleurs, la distribution du *grant* annuel se fit, successivement, d'après diverses méthodes plus ou moins favorables au développement de l'autorité centrale : on donna d'abord des primes aux maîtres qui avaient subi certains examens, aux directeurs d'école qui avaient un certain nombre d'élèves. Une commission de 1858 inventa le régime dit du «payement d'après les résultats» (*payment by results*) ou des primes proportionnelles au nombre des élèves qui auraient passé avec succès un examen (officiel) de fin d'études. Dans ce dernier système, l'État, qui n'a pas d'écoles, dit aux écoles privées (qui presque toutes sont des écoles confessionnelles, sinon ecclésiastiques) : «Enseignez ce que vous voudrez, et comme vous voudrez; mais vous ne participerez aux faveurs que je dispense qu'autant que vous aurez mis vos élèves en mesure de satisfaire aux examens que je prescris et que je fais subir.» La «liberté» est respectée, et l'État est assuré d'en avoir pour son argent. Cette combinaison parut très séduisante (*a very business-like arrangement*), et elle a prévalu en Angleterre pendant plusieurs années[1].

Une nouvelle étape fut marquée par l'introduction du célèbre *Education Bill* de 1870, auquel est attaché le nom de M. Forster, vice-président du *Committee of Council on Education* après la grande victoire libérale de 1868. — Vers 1870, en Angleterre, 1,500,000 enfants fréquentaient les écoles privées, subventionnées et inspectées

[1] Voir les détails dans l'ouvrage de H. Craik, *The State in its relation to Education* (Londres, 1884).

par l'État; mais on estimait qu'un nombre égal d'enfants ne fréquentaient aucune école. En d'autres termes, l'initiative privée, même encouragée par l'État, n'avait réussi à créer que la moitié des écoles nécessaires. Tel fut l'argument, l'invincible argument de M. Forster : «Quinze cent mille enfants sans écoles! L'expérience a prouvé qu'il ne suffit pas d'*aider* l'initiative privée ; là où elle est insuffisante ou impuissante, il appartient à l'État de la *suppléer*». «Notre objet, dit-il encore, est de compléter le réseau des écoles volontaires (c'est-à-dire «privées») et de boucher les trous (*to fill up gaps*).» On allait donc voir, pour la première fois, des écoles vraiment publiques, établies et entretenues exclusivement aux frais des contribuables.

Il fut décidé que l'Angleterre serait divisée en districts scolaires : Londres, bourgs municipaux, paroisses civiles. Dans chaque district, un conseil scolaire (*School Board*) pourrait être institué, soit sur l'initiative des contribuables (dans les paroisses) ou du conseil municipal (dans les villes), soit, d'office, par le Gouvernement (*Education Department*), là où les écoles qui fonctionnaient déjà seraient considérées comme insuffisantes. Chaque *School Board*, élu par les contribuables, aurait le droit d'imposer des taxes locales (*rates*) pour les besoins de ses écoles. — L'*Act* de 1870 autorisa les *School Boards* à faire des règlements (*bye-laws*) en vue d'obliger les parents à envoyer leurs enfants à l'école. Cette disposition a été étendue depuis à des *School Attendance Committees* qui furent créés en 1876 dans les districts sans *School Boards*. En 1880, *School Boards* et *School Attendance Committees* furent impérativement invités à publier des règlements de cette espèce. C'est ainsi que l'instruction primaire est devenue pratiquement obligatoire en Angleterre comme en France. — L'*Act* de 1870 autorisa les *School Boards* à dispenser les enfants pauvres du payement des droits d'écolage, et fixa le maximum de ces droits à 9 d. (0 fr. 90) par semaine. A cet égard aussi, il a été amendé depuis : l'*Assisted Education Act* de 1891 donna le choix à tous les directeurs d'école qui faisaient payer aux élèves 10 shillings par an en moyenne, d'exiger encore cette somme, ou bien d'en toucher l'équivalent à titre de subvention. Trois ans après, sur cinq millions d'enfants instruits dans les écoles primaires, plus de quatre millions l'étaient gratuitement. L'enseignement

primaire est pratiquement gratuit, désormais, en Angleterre comme en France.

Les libéraux d'il y a trente ans déposèrent donc dans l'*Act* de 1870 les germes de l'obligation et de la gratuité de l'enseignement primaire donné au nom de l'État; et l'enseignement primaire est devenu, en effet, obligatoire et gratuit; mais ils essayèrent aussi d'en préparer la sécularisation, et, sur ce point, leurs espérances furent trompées. « On peut affirmer sans crainte, dit le révérend B. Reynolds, que les principaux promoteurs de l'*Act* de 1870 auraient été fort surpris s'ils avaient su qu'en 1900 l'enseignement volontaire ou confessionnel serait encore florissant en Angleterre[1]. » Il est probable, en effet, que M. Forster et ses amis se sont fait, à cet égard, des illusions. — Ils comptaient sur le succès des *Board Schools*. En quoi ils n'avaient pas tort : les progrès des *Board Schools* ont été continus; ils étaient fréquentés en 1901 par 2,662,000 enfants. En 1870, Londres avait une population totale qui comportait une population scolaire de 543,000 enfants dans les écoles primaires; il n'y avait à cette époque que des écoles « volontaires »; elles accommodaient seulement 275,000 enfants. En 1901, la population des écoles primaires de Londres se décomposait ainsi : 226,381 enfants dans les écoles « volontaires », 752,000 dans les 450 écoles nouvelles du *London School Board*. Ces chiffres sont assez probants et dispensent d'insister. — Mais les auteurs de l'*Act* prévoyaient que le système des *Boards* se généraliserait peu à peu à l'Angleterre tout entière, par l'ascendant même du succès, et que le nombre des écoles « volontaires » irait, par conséquent, en diminuant. Or, il y avait, en 1901, six mille écoles « volontaires » de plus qu'en 1870 (14,000 au lieu de 8,000) et, en 1902, les intérêts religieux ont été assez puissants pour obtenir du Parlement, avec la consécration définitive du système confessionnel, jusqu'à la suppression des *School Boards*.

C'est ici qu'entre en cause un principe complémentaire dont le triomphe final est sans doute aussi certain que celui des précédents (*Nécessité de l'enseignement primaire; L'enseignement primaire universel*

[1] Dans *National Education* (p. p. Laurie MAGNUS, Londres, 1901), p. 41.

aux frais et sous le contrôle de l'État), mais qui, au contraire des deux autres, est encore presque partout, de nos jours, l'objet de controverses acharnées : *L'enseignement de l'État sera séculier, c'est-à-dire désintéressé des questions religieuses.*

Pour que l'enseignement donné au nom de l'État soit séculier comme il doit l'être, la première condition est naturellement qu'il ne soit confié nulle part à des Églises ou à des Corporations religieuses. Ce premier point est acquis dans la plupart des pays européens, où la puissance publique a cessé de subventionner des ecclésiastiques ou des corporations religieuses pour s'assurer leurs services pédagogiques. Il ne l'est pas en Angleterre où, pour bien des raisons, le problème de la sécularisation est resté très particulièrement difficile.

Si, après l'érection des *School Boards* en 1870, les subventions de l'État (*parliamentary grants*) avaient été réservées aux écoles établies et administrées par ces *Boards*, les écoles libres ou volontaires, c'est-à-dire confessionnelles, établies et administrées par les Églises, et surtout par l'Église anglicane, auraient été réduites à leurs propres forces et n'auraient pas tardé à disparaître pour la plupart. Et leur disparition graduelle aurait eu pour conséquence la graduelle extension des *Board Schools*, aux termes mêmes de l'*Act*. Mais personne n'osa proposer une mesure si rude. L'*Act* de 1870, dont la discussion préparatoire avait soulevé dans le pays une agitation très profonde et affronté une fois de plus, comme au temps de Cromwell, les deux Angleterre, presque numériquement égales, qui coexistent en Angleterre : l'Angleterre des *Churchmen* et l'Angleterre non-conformiste, — l'*Act* de 1870 eut le caractère d'un compromis entre deux forces invincibles. Les *Board Schools* furent expressément créées, nous l'avons vu, pour suppléer au manque d'écoles volontaires ou confessionnelles, et non pas pour s'y substituer, quoique quelques Libéraux espérassent, *in petto*, qu'elles s'y substitueraient tout de même. Les écoles confessionnelles continuèrent donc à recevoir les libéralités de l'État, comme auparavant. Et même ces libéralités s'accrurent, parce que les libéralités publiques ont toujours une tendance à s'accroître. Sous le régime antérieur au Bill Forster, on calculait que l'État contribuait déjà pour un tiers environ aux frais de l'instruction élémentaire dans

les écoles volontaires, les seules qui existassent alors, les deux autres tiers étant fournis, l'un par les souscriptions des fidèles (quêtes, etc.), l'autre par les droits d'écolage à la charge des parents. Après 1870, la contribution de l'État s'éleva bientôt à la moitié, puis aux sept dixièmes du coût total des écoles; et il y avait en 1900 beaucoup d'écoles «volontaires» qui vivaient presque entièrement des subsides parlementaires, grossis de ceux du *Science and Art Department* (pour le dessin, etc.). — On estime aujourd'hui le budget total de l'enseignement primaire en Angleterre à 270 millions de francs[1]. Sur cette somme, 20 millions seulement (soit 1/16e) étaient fournis, hier encore, par les Églises (anglicane, catholique, wesleyenne). Néanmoins, sur une population scolaire de 5,705,000 enfants, les Églises en instruisaient directement près de la moitié (Église anglicane, 2,300,000; catholique, 316,000; wesleyenne, 156,000). Bref, les Églises contribuaient pour *un seizième* aux dépenses de l'enseignement primaire, et elles avaient la haute main sur *la moitié* des écoles du pays.

On a cru dernièrement que le moment était propice pour reviser, après trente-deux années, les relations entre le Gouvernement et les organisations religieuses, «en reconsidérant les conditions auxquelles le Gouvernement pourrait continuer d'utiliser leur collaboration». — D'une part, les *Churchmen* ne voyaient pas pourquoi l'évolution commencée ne s'achèverait point; ils désiraient un arrangement qui leur laisserait leur autorité sur les écoles et qui les déchargerait tout à fait des frais qu'ils avaient encore à supporter. D'autre part, on faisait valoir que le système des subventions parlementaires aux écoles volontaires n'était guère justifié depuis la création des *School Boards*; que ces subventions constituaient une énorme dotation déguisée aux Églises, et particulièrement à l'Église d'Angleterre; enfin que, l'enseignement primaire étant désormais obligatoire, les parents se trouvaient indûment forcés d'envoyer leurs enfants à l'école cléricale dans les huit mille paroisses où la seule école publique était une école d'Église. Le mot d'ordre des mécontents était donc : Séparation des Églises et de l'État en matière d'enseignement.

[1] Rappelons que le budget de l'enseignement primaire, en France, s'est élevé pour 1901 à 156,410,334 francs.

L'initiative de la revision du Concordat de 1870 étant venue d'un Gouvernement conservateur, c'est au point de vue des *Churchmen* que se sont placés les auteurs du projet (*Education Bill*) qui, introduit le 24 mars 1902 devant la Chambre des Communes, a reçu l'assentiment royal le 18 décembre de la même année, après avoir suscité, en passant par la filière parlementaire, une émotion publique aussi intense que celle de 1870. Un de ses principaux desseins était d'opérer le sauvetage des écoles «volontaires», qui avaient peine à se suffire malgré les *grants,* en les faisant défrayer complètement, par subventions et par taxes, de la même manière que les écoles des *School Boards.* A cet effet : 1° L'administration de l'instruction publique serait confiée désormais à des commissions (*Education Committees*), nommées par les conseils de comté ou les conseils municipaux, qui remplaceraient les *School Boards;* 2° les ex-écoles des *School Boards* et les ex-écoles volontaires, qui prendraient respectivement les noms de *Provided* et de *Non-provided Schools,* seraient placées sur le pied d'égalité au point de vue financier : les unes et les autres seraient à la charge du public et de l'État, dans les mêmes conditions ou à peu près; néanmoins les *Non-provided Schools* garderaient leur caractère confessionnel, car, dans le conseil d'administration de chacune de ces écoles (qui désignerait les maîtres), les représentants des contribuables ne seraient que deux contre quatre représentants de la Dénomination fondatrice. De quoi pourrait-on se plaindre? disaient les partisans du projet. Les contribuables n'ont maintenant aucune part à la direction des écoles volontaires, quoiqu'elles soient déjà entretenues en grande partie par de l'argent public; ils auront désormais voix au chapitre (2 voix sur 6). — D'ailleurs, le Gouvernement conservateur, suivant la tradition de son parti, avait eu l'art de tresser solidement dans son *Education Bill* ces mesures si avantageuses aux Églises avec d'autres qui, réalisant des progrès certains, ne pouvaient manquer d'obtenir l'approbation unanime.

Le *Bill* est devenu *Act* sans que ses provisions principales aient été sérieusement amendées. Il s'ensuit que la moitié des écoles primaires anglaises, gratuites, obligatoires et défrayées par le public, demeurent confessionnelles. Dans la moitié des écoles primaires anglaises, nul

ne sera choisi pour enseigner, désormais comme par le passé, qu'après avoir satisfait à un *test* théologique. — Ce régime est, comme on voit, en contradiction formelle avec le principe de la neutralité scolaire. — Mais, il importe de le remarquer ici, le principe n'aurait pas triomphé davantage par cela seul que le système des *School Boards* aurait été conservé et généralisé, suivant le vœu des partisans du Compromis de 1870.

Il ne suffit pas, en effet, que l'enseignement primaire public soit donné par des hommes auxquels aucun *test* religieux n'a été imposé, pour qu'il soit, à proprement parler, «séculier». Il faut, en outre, que la religion ne figure pas au nombre des matières enseignées à l'école. Or, si cette théorie prévaut déjà dans un certain nombre de pays, dont le nôtre, elle n'est pas acceptée par les États où les Églises, considérées comme des forces de conservation sociale, sont encore, pour ainsi dire, associées au Gouvernement[1]. Elle ne l'est pas non plus chez les peuples où le sentiment religieux est vif, comme il l'est en Angleterre. Une grande partie du peuple anglais regrette que l'école confessionnelle (c'est-à-dire, en fait, anglicane et catholique) ait été consacrée, et réclame avec ardeur l'école non-confessionnelle (*undenominational*). Mais l'école non-confessionnelle n'est pas du tout l'école «agnostique» ou séculière. — L'*Act* de 1870 avait confié aux *School Boards* la faculté d'organiser à leur gré l'enseignement religieux dans les Board Schools, sous cette réserve, si célèbre sous le nom de *Cowper-Temple Clause*, qu'aucun catéchisme ou formulaire religieux, caractéristique d'une dénomination particulière, n'y serait enseigné. L'enseignement de la Bible et de la «croyance chrétienne» n'était donc nullement exclu. En fait, dans la plupart des Board Schools, «des plans détaillés pour l'instruction religieuse ont été adoptés». Le syllabus du *London School Board* pour l'instruction religieuse a mérité les éloges de très pieux personnages. En 1894, 316 *School Boards* seulement, en Angleterre et dans le Pays de

[1] Comme en Allemagne, où l'enseignement de la religion est obligatoire dans les écoles. On sait que les socialistes allemands ont pris, dans quelques régions, l'habitude de se déclarer «israélites», pour que leurs enfants soient instruits dans la foi qui passe pour contenir le moins de dogmes positifs à combattre ou à oublier.

Galles, s'en tenaient, en fait d'enseignement religieux, à la lecture de la Bible, sans commentaires; et il n'y en avait que 57 dont les programmes fussent absolument séculiers. — Il est certain que les Autorités locales qui, de par l'*Act* de décembre 1902, vont succéder aux *School Boards*, useront des mêmes droits de la même manière; les *Education Committees* qui, comme les 57 *School Boards* de 1894, se feront les pionniers de la sécularisation totale, ne seront qu'une poignée. — Ainsi, dans l'autre moitié des écoles primaires anglaises, gratuites, obligatoires et défrayées par le public, la religion continuera d'être enseignée sous la forme générale qui a l'agrément des non-conformistes.

L'idée que l'enseignement religieux, de quelque espèce que ce soit, confessionnel ou réduit à un substratum amorphe, ne doit pas être subventionné, ni maintenu dans l'école obligatoire, par l'autorité publique, n'est acceptée jusqu'à présent en Angleterre que par des individualités, comme MM. Labouchere et Chamberlain[1], par quelques rares *Churchmen*[2] et par quelques communautés puritaines qui ont confiance dans leurs catéchismes dominicaux (*Sunday Schools*) pour assurer la propagande. La sécularisation de l'école primaire publique a peut-être encore moins de sympathies dans certaines dépendances de l'Empire Britannique. Par exemple en Écosse, où les *School Boards*, institués en 1872, qui ont hérité des anciennes écoles paroissiales de l'Église presbytérienne, n'y ont pas discontinué l'usage des formulaires presbytériens. Toutes les écoles d'État sont confessionnelles en Écosse, au Canada, à Terre-Neuve. Mais il n'en est pas de

[1] Discours de M. J. Chamberlain qui, faisant partie du Cabinet par les soins duquel l'*Education Bill* de 1902 a été introduit, se déclare personnellement partisan, comme il l'était déjà en 1870, du système séculier (9 octobre 1902) : «Thirty years ago, I believed that the only logical and just solution of this great education difficulty was that the national schools should confine themselves entirely to secular instruction and should have nothing whatever to do with religious teaching. But I found myself in opposition to a deep seated feeling on the part of the vast majority of my fellow countrymen... to whom, rightly or wrongly, it was a matter of offence that State Education should be entirely divorced from religion. While then I tried for an ideal which I still believe to be the right one, I have convinced myself that, whatever strength of support I may gain from individuals who accept logical conclusions in this matter, I have no hope whatever of persuading the majority, to whatever party they belong...»

[2] Rev. Malcolm McColl. *The Education question and the Liberal Party* (Londres, 1902), p. 2.

IMPRIMERIE NATIONALE.

même dans la plupart des Colonies australiennes ni aux États-Unis. Là, dans des milieux psychologiquement fort analogues à ceux de la Grande-Bretagne, mais où les grandes Églises autoritaires ont eu moins de prises historiques, l'expérience de la sécularisation totale est déjà, depuis longtemps, en pleine prospérité.

Aux États-Unis, l'enseignement religieux est complètement exclu des écoles élémentaires, organisées par l'autorité publique (locale); la Cour suprême du Wisconsin s'est même prononcée contre la lecture de la Bible, sans commentaires, dans les écoles de ce genre, «comme de nature à suggérer des idées confessionnelles». Malgré les protestations des Églises épiscopale et catholique romaine contre cet état de choses[1], et bien que quelques personnes en Angleterre estiment que le dernier mot à ce sujet n'est pas dit[2], c'en est fait. «L'éducation primaire aux États-Unis, comme l'écrivait en juin 1901 l'éditeur de l'*Educational Review*, ne sera jamais que séculière. Une ligne, autorisant le Board of Education à accorder des subventions publiques à des écoles privées confessionnelles, ayant été insérée, quoique nettement inconstitutionnelle, dans la Charte revisée de la cité de New-York, souleva une telle tempête qu'elle dut être effacée en toute hâte. Et dans n'importe quel État, pareille proposition recevrait sans doute pareil accueil. (*No endowment of religion* [Pas de subventions aux Églises].) Deux thèses sont, par ailleurs, en présence quant à la place de l'enseignement religieux dans l'enseignement primaire : 1° la religion, sous une forme confessionnelle ou sous une forme non-confessionnelle [laquelle est, en réalité, une nouvelle espèce bâtarde de forme confessionnelle, suspecte d'érastianisme] est nécessaire à l'école primaire; 2° l'enseignement de la religion appartient exclusivement à la famille et aux Églises. Mais la première de ces thèses blesse quelques-unes des convictions les plus profondément implantées dans l'esprit du peuple américain; elle méconnaît, à notre avis, la vraie fonction de l'école. C'est pourquoi nous ne croyons pas qu'elle puisse ou doive jamais prévaloir dans ce pays...»

(1) Voir *The principles of religious Education*, par l'évêque Potter, de New-York. L'auteur admire le système anglais.

(2) Dans les *Special Reports on Educational Subjects*, XI (Londres, 1902), p. 452.

En résumé, un coup d'œil jeté sur l'histoire de l'enseignement primaire au siècle dernier fait voir l'étendue du terrain parcouru, et gagné. — Il y a cent ans, les hommes de progrès bornaient leurs rêves, dans tous les pays, à la venue du «jour glorieux» où, suivant les expressions de Wordsworth, l'État

Shall bind himself by statuts to secure
For all the children whom his soil maintains
The rudiments of letters... So that none
However destitute..., be forced
To drudge through weary life without the aid
Of intellectual implements and tools.

Or, dans tous les pays civilisés, l'instruction primaire est maintenant, en vertu des lois ou des usages, obligatoire et gratuite, et l'État reconnaît enfin ses devoirs sur ce point. — Mais, il y a cent ans, alors qu'il ne les reconnaissait pas encore, on avait été trop heureux d'accepter la collaboration des Églises à l'œuvre de l'éducation populaire. Depuis que cette collaboration est devenue inutile, les Églises n'ont pas manqué de continuer à y prétendre, afin de faire profiter l'enseignement catéchétique qui leur tient à cœur des avantages matériels (subventions, droit de compulsion) dont dispose l'État moderne. Elles se sont réclamées, à cet effet, de leurs services passés, de leurs sacrifices anciens, et, subsidiairement, de la théorie que l'enseignement religieux est, dans l'intérêt public, le plus nécessaire de tous. Après des luttes plus ou moins vives qui, comme nous l'avons vu, sont loin d'être terminées partout, les grandes démocraties ont adopté, ou tendent à adopter, contrairement à ces prétentions, l'enseignement primaire laïque, à programme séculier. L'Angleterre elle-même y viendra sans doute, comme les États-Unis, et pour les mêmes raisons : afin de mettre d'accord, en les renvoyant dos à dos, les sectes qui la déchirent, *Churchmen* et Puritains.

Tout n'est pas acquis, du reste, et on n'en a pas fini avec «la difficulté religieuse» lorsque le principe de l'enseignement primaire laïque, à programme séculier, a été définitivement adopté par l'autorité publique, comme il l'est aux États-Unis et en France. Il est inévitable

qu'en ce cas une certaine proportion de citoyens, préférant que l'enseignement séculier soit donné à leurs enfants par des maîtres «bien pensants» et dans une «atmosphère religieuse», essayent d'opposer aux établissements de l'État des écoles libres confessionnelles. Ainsi font les catholiques aux États-Unis comme en France. Ainsi feraient les luthériens d'Allemagne comme ceux des États-Unis si, demain, l'enseignement primaire était tout à fait sécularisé en Allemagne. Les Églises fortement sacerdotales dont la vitalité n'est pas épuisée, lorsqu'elles ont dû renoncer à utiliser pour leurs fins la puissance de l'État, s'efforcent, spontanément, de rivaliser avec lui. Et la question se pose aussitôt de savoir s'il appartient à l'État de réglementer et de contrôler la concurrence qui lui est faite. Aux États-Unis, la surveillance des écoles privées confessionnelles est, pour ainsi dire, nulle; on pense qu'elles ne seront jamais en mesure de menacer la suprématie de l'école séculière publique; on avoue que ces écoles, «pour la plupart plus pauvres et plus mal équipées que les autres, et soustraites à toute inspection, fonctionnent au détriment de la communauté en général»; mais elles ne reçoivent, dit-on, que 5 p. 100 environ de la population scolaire[1], et ce pourcentage est assez faible pour qu'il soit «permis de le négliger». Pareil raisonnement n'est pas de mise, cela va sans dire, dans les pays où la concurrence ecclésiastique est plus sérieuse. La réglementation de l'enseignement privé confessionnel (notamment pour en assurer l'efficacité au point de vue des connaissances séculières) est alors un des devoirs les plus délicats qui incombent aux pouvoirs publics. C'est la phase où les Églises, ordinairement si disposées à appliquer et à servir le principe d'autorité, se réclament de la «liberté». Cette phase ultime du grand conflit ne s'est guère jusqu'à présent, et pour cause, observée à l'étranger.

[1] Ce chiffre approximatif n'est pas tout à fait correct. Pour l'année finissant au 30 juin 1900, la statistique officielle n'accuse que 92.27 p. 100 de la population scolaire (primaire) dans les écoles publiques (*Governmental Institutions*).

II

LA TRANSITION ENTRE L'ENSEIGNEMENT PRIMAIRE ET L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE.

Dans les sociétés démocratiques, l'enseignement primaire, gratuit, obligatoire et laïque a, en outre, expressément pour but de donner à chaque enfant, quelle que soit sa condition, sa chance de développer ses facultés intellectuelles, dans l'intérêt de la communauté. Qu'il soit non seulement permis, mais facilité à tous de s'élever suivant son mérite. C'est le contre-pied de l'idéal ancien, lequel était de maintenir chacun à sa place (... *and make us keep our proper stations*), en assurant le privilège de la véritable culture aux classes supérieures.

Pendant longtemps l'école primaire a été universellement considérée comme une institution philanthropique, à peu près comme les asiles et les hôpitaux, à l'usage exclusif du «peuple». On y enseignait à lire, à écrire et à compter; et les plus généreux philosophes ne demandaient rien de plus : John Stuart Mill raconte, dans son autobiographie, que son père, James Mill, disait : «Tout irait bien, si tout le monde savait lire». La même modestie d'ambition, les mêmes illusions se rencontrent, de nos jours, chez les libéraux russes, qui disent : «Dans cinquante ans, tout le monde saura lire, et alors...». Mais il ne suffit pas qu'on sache lire. Rien n'est fait si la véritable culture reste interdite aux fils des pauvres; et elle l'est si l'enseignement *primaire*, réduit à la lecture, à l'écriture et au calcul, leur est réservé, tandis que les gens à leur aise ont leurs écoles à eux (les écoles *secondaires*), qui ouvrent seules l'accès des études *supérieures*. Superposer ainsi deux plans complets d'éducation, l'un, le primaire, sans issue, pour les «masses», l'autre, le secondaire, avec des horizons indéfinis, pour les «classes», c'est encourager artificiellement la perpétuation des distinctions sociales; c'est une injustice, fondée sur des préoccupations conservatrices dont la raison d'être a disparu, car

les sociétés d'autrefois étaient disposées par couches horizontales, dont il paraissait utile (et possible) de respecter l'indépendance et l'étanchéité; mais, dans les nouvelles, d'incessants appels se font (et doivent se faire) verticalement, des profondeurs au sommet. Il faut donc que l'enseignement primaire ne soit que la première assise, commune à tous, d'un plan d'éducation général, et que le secondaire soit le couronnement naturel du primaire pour tous ceux, pauvres ou riches, qui en sont dignes : telle est, dans toute son ampleur, la théorie démocratique.

Le pays où l'ancien système aristocratique s'est conservé le mieux, avec toute sa rigueur et dans toute sa pureté, c'est sans contredit l'Allemagne. L'enseignement primaire est conçu en Allemagne comme un enseignement «populaire» (*Volksschulen*) qui se suffit à lui-même, séparé des enseignements bourgeois par des barrières matérielles et un abîme de préjugés sociaux. Il passe pour très bien combiné et très efficace en son genre, mais il n'est articulé avec rien et ne mène nulle part. Les écoles secondaires ont des classes préparatoires (*Vorschulen*) où leurs futurs élèves sont initiés aux matières de l'enseignement primaire sans avoir à subir le contact du personnel des *Volksschulen*. L'école primaire, où 90 p. 100 de la population scolaire totale reçoit toute son éducation, est encore, comme autrefois, l'école des pauvres (*Armenschule*), destinée à dispenser aux pauvres, non pas des commencements ou des germes de culture, mais l'exacte quantité de connaissances précises qui conviennent à des pauvres. Il va de soi que cette conception est énergiquement combattue par une minorité, et on garnirait une bibliothèque avec les écrits qui ont été récemment publiés, en Allemagne, pour la combattre[1]. Mais elle domine au point que l'attaque est, pour le moment, sans espoir[2].

[1] Voir notamment W. Rein, *Strömungen auf dem Gebiet des deutschen Schulwesens*, dans les *Special Reports*, III (1898) p. 432 et suiv.; P. Natorp, *Socialpädagogik* (Stuttgart, 1899) et toute la littérature relative à l'*Einheitschule*.

[2] W. Rein s'est montré très optimiste en disant (*l. c.*) : «Bei uns kann diese Frage (l'institution de l'*Allgemeine Volksschule* et la suppression des *Vorschulen* de l'enseignement secondaire) auf allgemeine Zustimmung rechnen». Il est vrai que «le personnel primaire a inscrit depuis longtemps cette revendication sur ses drapeaux»; mais l'opinion publique bourgeoise, qu'il s'agit de modifier, paraît à peine ébranlée.

Le pays où le système nouveau est sans contredit le plus florissant, ce sont les États-Unis. On se refuse, aux États-Unis, à diviser tous les enfants en deux catégories : 1° ceux que leurs parents ont été obligés d'envoyer à l'école primaire (gratuite), et qui sont condamnés par là, quelle que soit leur vigueur intellectuelle, aux connaissances primaires à perpétuité; 2° ceux que leurs parents ont pu envoyer à l'école secondaire (payante) et qui voient s'ouvrir pour eux, par cela seul, les avenues de la science et d'une activité supérieure, quelle que soit leur insuffisance.

Le principe que chacun doit avoir sa chance de parvenir à la plus haute culture — *the right of opportunity*, comme ils disent, — est considéré comme la base d'une société démocratique, intéressée à mettre en valeur toutes les forces latentes. En conséquence, il n'y a pas de solution de continuité, aux États-Unis, entre l'école primaire et l'école secondaire; pas de fossé creusé par des préjugés de classe entre «primaires» d'une part, et «secondaires» d'autre part, élèves ou professeurs. Les autorités locales emploient sans scrupule le produit des taxes scolaires à compléter le système de leurs écoles primaires en créant des écoles supérieures (*high*, *higher*) qui en sont la continuation normale. Elles y ont été autorisées, dès 1874, par une célèbre décision de la Cour suprême du Michigan (dans *The Kalamazoo Case*), confirmée en 1883 par la Cour suprême du Missouri : des contribuables s'étant plaints que des taxes eussent été employées à défrayer des écoles supérieures, dont l'enseignement, disaient-ils, n'était pas nécessaire, la Cour rejeta leur thèse, «considérant que l'éducation, non seulement dans les rudiments, mais *lato sensu*, est un important avantage pratique qui doit être procuré tant aux pauvres qu'aux riches et non pas un accomplissement qui doive être réservé à ceux qui sont en mesure de la payer...»[1]. Est-il besoin d'ajouter que cette conception est combattue en Amérique par une minorité? En Amérique aussi, on entend dire qu'il est dangereux de créer des déclassés (*Schooling the masses above their station*). Mais cet argument n'a guère de poids dans un pays où les «classes» n'ont pas autant de

[1] M. Murray Butler, *Some fondamental principles of American education*, dans l'*Educational Review*, sept. 1902, p. 194.

stabilité qu'ailleurs, et il est si contraire à la tradition nationale qu'on lui fait à peine l'honneur de le réfuter[1].

Entre ces deux types extrêmes représentés par l'Allemagne et les États-Unis, s'en intercalent quantité d'autres qui se rapprochent d'autant plus du type américain qu'ils se sont développés dans des pays où les traditions hiérarchiques de la société sont moins tenaces. On ne sera pas surpris, par exemple, que l'Angleterre soit encore assez loin, en cette matière, du point de vue très libéral qui est celui de la «nation-sœur» : la décision de la Cour suprême du Michigan, dans le *Kalamazoo Case*, trouve sa contre-partie dans l'arrêt du Banc de la Reine *in re* «the Queen v. Cockerton», rendu en 1901, qui interdit aux *School Boards* de consacrer la moindre portion des taxes perçues par eux, pour les besoins de l'instruction publique, à des établissements autres que des écoles élémentaires. Un mouvement commençait à se dessiner dans les *School Boards* des grandes villes d'Angleterre en faveur d'une organisation locale de l'éducation à l'américaine, dont les écoles primaires n'auraient été que la première assise; mais la jurisprudence dans l'affaire Cockerton l'a déclaré illégal, et voici que les *School Boards* ont eux-mêmes disparu. Il est vrai qu'ils seront remplacés incessamment par des conseils nouveaux, pourvus par la loi des attributions étendues qui manquaient aux *Boards;* mais on ne peut encore que conjecturer ce que seront les dispositions de ces conseils. — La démocratie norvégienne a défini, au contraire, dans le nouveau Statut (1896) de l'enseignement secondaire «l'école moyenne», préparatoire au gymnase proprement dit, comme «une école qui donne aux enfants, *au sortir de l'école*

[1] Voir Paul H. Hanus (Cambridge, Mass.), *Secondary Education in a democratic Community*, dans les *Special Reports*, XI (1902), p. 23 et suiv. Cf. Fr. E. Bolton, *The secondary School Systems of Germany* (New-York, 1900), p. 355 : «The european system is distinctly a class system, and in my opinion it militates directly *against* the lower classes. The poor boy can never know whether he has in him the requisites for scholarship. Our own country [les États-Unis] can point to hundreds of scholars and men of distinction in the various vocations who, had they been born or remained under the German flag, would have gone down to their graves unremembered... The secondary schools must be a fitting continuation of the primary schools, and a road to higher education. By extending the benefits of education to all alike, as we are largely doing, we need not be troubled with Germany's hallucinations of a land filled with «hunger candidates», the result of over-education...»

primaire, un complément d'instruction générale ». — Presque partout, du reste, on s'efforce plus ou moins de ménager, entre le primaire et le secondaire, les transitions légitimes, soit par des mesures individuelles (bourses aux sujets distingués qu'a révélés l'école primaire), soit en uniformisant les programmes de toutes les écoles élémentaires, primaires ou secondaires... Mais ces palliatifs n'ont pas d'action, malheureusement, sur le principal inconvénient qui résulte de l'organisation à l'allemande, encore la plus répandue : à savoir que les maîtres primaires et les maîtres secondaires n'ont pas conscience d'être des collaborateurs, associés et solidaires. D'où résultent des sentiments respectifs de dédain ou de jalousie, et, finalement, des doubles emplois, car l'enseignement primaire, s'il est considéré comme indépendant, tend naturellement à se surmonter d'une tête (l'enseignement primaire *supérieur*), tandis que l'enseignement secondaire se laisse pousser une queue (les *Vorschulen* des gymnases). L'avenir appartient, semble-t-il, à la doctrine qui assimile l'éducation nationale à une pyramide à trois degrés, dont l'enseignement primaire universel est la base.

III

L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE.

L'enseignement secondaire est, par définition, celui qui est réservé aux jeunes gens entre 12 et 18 ans environ. Il importe au plus haut degré qu'il soit organisé d'une manière rationnelle, conforme aux besoins et à l'idéal des sociétés modernes. On peut soutenir, sans doute, que le bienfait le plus considérable de l'enseignement secondaire est dans l'influence, fortifiante pour l'esprit, de six à sept années consacrées à des exercices d'assouplissement intellectuel, quels qu'ils soient; mais, quoiqu'il y ait du vrai dans cette affirmation, il est trop clair que tous les exercices et toutes les connaissances n'ont pas la même valeur en soi, ni pour tout le monde. L'organisation de l'enseignement secondaire est un des problèmes les plus difficiles de l'instruction publique; il est à l'ordre du jour dans tous les pays; il n'est résolu nulle part à la satisfaction générale[1].

Le principal terrain du combat contre les forces traditionnelles n'est pas exactement le même, ici, que dans le domaine de l'enseignement primaire. L'enseignement secondaire doit-il être un service public, à la charge de l'État? C'est un point qui n'est plus débattu ailleurs que dans les pays anglo-saxons : et, même là, la question n'excite pas d'agitation considérable : on comprend bien, en effet, qu'elle sera inévitablement résolue dans le même sens, sinon en même temps, que la question, dont elle est un corollaire, des droits et des devoirs de l'État en fait d'instruction élémentaire. En Prusse comme en France, et dans tous les États européens, l'Angleterre exceptée, il existe un enseignement secondaire public, inscrit au budget, soumis aux règlements édictés par une administration centrale de l'instruction publique. Aux États-Unis, quelques personnes

[1] Ch.-V. Langlois, *La question de l'enseignement secondaire en France et à l'étranger* (Paris, 1900). Cf. M. E. Sadler, *The unrest in secondary education in Germany and elsewhere*, dans les *Special Reports*, t. IX (1902).

pensent encore que «l'éducation élémentaire sous le contrôle du Gouvernement est de droit, tandis que ce même contrôle sur l'éducation secondaire et supérieure est une atteinte injustifiable à la liberté»[1]; mais on ne les écoute pas, et les autorités locales, en entretenant chaque jour un plus grand nombre d'écoles secondaires de toute espèce, ont multiplié les soi-disant «atteintes» au point de détruire le principe (voir la jurisprudence précitée des Cours suprêmes du Michigan et du Missouri). Même en Angleterre, les répugnances de ce genre sont en train de disparaître. La décision du Banc de la Reine dans le cas Cockerton a été dirigée plutôt contre les *School Boards* et l'ensemble des tendances qu'on désignait hier encore en Angleterre par l'expression *School-Boardism* que contre l'extension de la compétence des autorités publiques aux choses de l'enseignement secondaire. La preuve, c'est que, depuis dix ans, tous les partis se sont successivement déclarés en faveur de l'extension. Dès 1889, une loi confia aux conseils de comté, qui venaient d'être institués, le soin de développer l'instruction technique (industrielle et commerciale). Un *bill* fut présenté en 1892 par M. Arthur Acland pour donner aux mêmes conseils le pouvoir d'organiser des écoles secondaires; il ne passa pas, mais M. Acland, nommé vice-président de l'*Education Office* par le Cabinet libéral, appointa en mars 1894 une grande commission «pour étudier les meilleures méthodes en vue d'introduire un système régulier d'éducation secondaire en Angleterre». Cette commission, présidée par M. James Bryce, conclut à la création de *boards* locaux, un par comté, symétriques aux *School Boards* primaires de 1870, qui auraient été investis du droit d'imposer des taxes spéciales pour créer des écoles secondaires, et de certains pouvoirs sur les écoles de ce degré, déjà existantes, qui auraient voulu se faire «reconnaître» ou «incorporer». Après la chute du Cabinet libéral (1895), le Gouvernement conservateur fit présenter par sir John Gorst un *Education Bill* (1896), où une organisation analogue de l'enseignement secondaire était prévue. Dans l'*Education Bill* de 1902, défendu par le ministère Balfour, des dispositions relatives à l'organisation de l'enseignement secondaire ont été pareillement insérées,

[1] M. Murray Butler, *o. c.*, p. 193.

et les libéraux n'y ont fait que des objections de détail[1]. Tout paraît donc annoncer que l'Angleterre finira par pratiquer un système similaire à celui des États-Unis. Ce système diffère essentiellement des systèmes prussien et français en ce qu'il laisse la responsabilité financière et une large part de direction aux autorités locales, tandis que dans les États centralisés tout dépend d'une bureaucratie installée dans la capitale. Mais c'est une différence accessoire puisque, dans les deux cas, l'enseignement secondaire est reconnu comme un service public. Ajoutons qu'elle tend à s'effacer. Même en Prusse, l'État tout puissant a reconnu les avantages d'une certaine décentralisation : il permet, par exemple, aux villes de choisir le type des écoles qu'elles entretiennent; il ne se refuse pas à autoriser des expériences locales, telles que les «plans d'études» dits de Francfort et d'Altona parce qu'ils ont été primitivement appliqués, avec l'agrément du pouvoir central, dans des établissements de Francfort et d'Altona. D'autre part, aux États-Unis et en Angleterre, l'autonomie locale est limitée par la nature des choses : on reconnaît les avantages pratiques qu'offrent des règles générales pour la fixation des cours d'études, la préparation des maîtres, les examens, etc.; on est sensible aux inconvénients qui ont résulté, jusqu'à présent, de l'application hasardeuse du principe : «Que chacun fasse ce qu'il veut». Quelques-uns s'ingénient encore à trouver des bons côtés au régime de l'anarchie, à ses irrégularités et à ses complications sans nombre; mais il est condamné. D'abord, à défaut d'un pouvoir central aidé de conseillers compétents, les universités anglaises et américaines ont été amenées à instituer des examens pour les anciens élèves des écoles secondaires; et ces examens n'ont pas laissé d'agir, pour les uniformiser, sur les programmes des écoles. On demande maintenant des *State regulations* : «Nous avons besoin de plus d'unité, dit un écrivain américain; nos universités agissent déjà pour procurer, jusqu'à un certain point, l'uniformité nécessaire; mais il nous faut une législation d'État plus impérative et un organe fédéral, au moins consultatif, pour travailler à l'unification nationale en ces matières.» — Ainsi, la Prusse gouvernée d'en haut et les pays les plus attachés à l'autonomie locale tendent

[1] Voir *The parliamentary history of the Education Act*, 1902 (Londres, 1903), p. 27 et suiv.

à se rencontrer dans un régime intermédiaire, en s'empruntant réciproquement ce qu'il y a d'excellent dans leurs traditions divergentes.

Quels sont les droits de l'État sur les établissements secondaires libres, c'est-à-dire qui ne sont pas entretenus par de l'argent public? Ce point n'a pas d'importance dans les pays comme l'Allemagne, où l'enseignement secondaire public est en possession d'un monopole de fait parce que toute concurrence commerciale est impossible contre lui, et parce que la religion, enseignée aux enfants de chaque confession avec ses particularités confessionnelles, étant une matière obligatoire dans les établissements de l'État, le zèle religieux n'est pas provoqué à faire l'effort nécessaire pour susciter des écoles «religieuses». Aux États-Unis, et dans les pays anglais en général, on distingue jusqu'à trois types d'institutions enseignantes : 1° celles que l'autorité publique a fondées et entretient; 2° celles que l'autorité publique reconnaît en leur concédant une charte de privilèges ou d'incorporation; 3° celles que l'autorité publique permet parce qu'elle ne se croit pas le droit d'interdire l'enseignement à quiconque, fût-il un charlatan, qui peut recruter des élèves. Les écoles *reconnues* sont, naturellement, soumises aux règles que l'autorité juge à propos d'imposer : c'est ainsi que les neuf grandes écoles anciennes d'Eton, de Winchester, de Westminster, de Charterhouse, d'Harrow, de Rugby, de Shrewsbury, de Saint-Paul et Merchant Taylors' ont été soumises en 1861, par le Parlement d'Angleterre, à une enquête qui aboutit, en 1868, à la réforme de ces maisons (*Public Schools Act*). Mais les écoles *permises* sont libres dans toute la force du terme, c'est-à-dire que des abus pourraient s'y commettre impunément; et il s'en est commis. En Angleterre, le *Board of Education Act* d'avril 1900 n'est pas allé jusqu'à imposer à ces écoles l'inspection des représentants de l'État. Un haut fonctionnaire du *Board of Education* avouait récemment que son administration ne connaissait même pas encore l'adresse postale de tous les établissements secondaires qui existent dans le royaume. Cependant une tendance se marque, surtout aux États-Unis, à exiger des établissements «libres» au moins une déclaration d'existence et l'acceptation d'une surveillance officielle au point de vue sanitaire. Faut-il, en outre, demander des garanties, notamment

des garanties de compétence technique et professionnelle, aux maîtres de ces établissements? Cette question n'est brûlante que dans les pays, comme l'Italie, où l'enseignement libre, très développé, est presque tout entier aux mains d'un parti religieux, hostile à l'État laïque.

Au fond, tout le monde s'accorde à reconnaître que, en matière d'enseignement secondaire aussi, l'organisation est préférable à l'anarchie. Il faut qu'il y ait une autorité pour régler les cours d'études, et partout il y en a une : bureaucratie gouvernementale, universités ou corps élus. Mais comment régler les cours d'études? C'est là le point délicat et la véritable question de l'enseignement secondaire qui, depuis vingt ans, provoque dans le monde entier des discussions et des mesures législatives à jet continu.

Il existe depuis la Renaissance un système d'études secondaires, dit des «études classiques», qui repose sur cette idée que l'initiation aux langues et aux littératures de l'antiquité grecque et romaine est le meilleur mode de culture et le meilleur procédé pour sélectionner les esprits. Ce système, recommandé par une tradition séculaire, demeura longtemps sans rival. Les grands organisateurs de l'instruction publique en Prusse, Wilhelm de Humboldt, Süvern et Schleiermacher, l'adoptèrent, il y a cent ans; et il est resté la forme officielle, par excellence, de l'enseignement secondaire, non seulement en Allemagne, mais dans toutes les contrées de civilisation allemande (Russie, Autriche, Pays Scandinaves, etc.), comme dans tous les pays latins, jusqu'à la fin du XIX[e] siècle.

Il serait très intéressant, mais ce n'est pas ici le lieu, de suivre les destinées du système des études classiques jusqu'à nos jours, c'est-à-dire de voir comment et pourquoi il a été peu à peu dépossédé de son incomparable prestige. L'histoire de sa décadence (continue, quoique coupée de réactions passagères) se confond presque, en effet, avec celle de l'enseignement secondaire. Qu'il suffise d'indiquer que nulle part il n'a offert une résistance plus formidable qu'en Allemagne. Cependant, même en Allemagne, l'autorité a dû céder à la pression de l'opinion publique : 1° en introduisant dans le programme des gymnases classiques des matières nouvelles (langues modernes, histoire

moderne, sciences, etc.); 2° en reconnaissant à des types nouveaux d'enseignement secondaire, d'où les études gréco-latines sont exclues en totalité ou en partie, le droit à l'existence. On sait qu'il y a maintenant en Prusse trois sortes d'établissements secondaires où le cours des études est de neuf ans : le gymnase classique, le gymnase réal (dont l'enseignement est à base de langues vivantes et de sciences; avec latin, mais sans grec) et l'école réale supérieure ou *Oberrealschule* (dont l'enseignement est à base de sciences et de langues vivantes, sans latin ni grec). Le gymnase classique a gardé longtemps la prééminence, une prééminence fortifiée de privilèges positifs, puisque le certificat d'études classiques conférait seul le droit d'accès aux universités. Mais il l'a perdue depuis que Guillaume II a déclaré, dans un rescrit de novembre 1900 : «Il faudra s'inspirer désormais de cette pensée que le gymnase classique, le gymnase réal et l'*Oberrealschule* ont une valeur *égale* pour la culture de l'intelligence». Et il est en train de perdre les privilèges positifs (qu'aussi bien un certain nombre de partisans convaincus de la culture classique commençaient à répudier comme des encouragements artificiels), car l'égalité, pour l'admission à l'enseignement supérieur, des certificats de fin d'études délivrés par les établissements secondaires de toute espèce, a été obtenue en 1901-1902 dans la plupart des États allemands[1]. Le vieux moule rigide est brisé. Le Gouvernement offre désormais aux familles, dans des établissements distincts, trois programmes différents, mais équivalents, d'enseignement secondaire complet, sans compter les programmes abrégés pour ceux qui ne peuvent pas consacrer plus de six ans à leur éducation générale; il permet, en outre, d'apporter à ces programmes certaines modifications à titre d'expérience : tels sont les programmes «réformés», inaugurés dans les gymnases de Francfort et d'Altona, dont le succès a été si grand[2].

[1] L. Wiese annonçait déjà en 1881, comme prochaine, cette réforme, réalisée seulement en 1901-1902. Cf. H. Schiller, *Die Berechtigungsfrage* (Berlin, 1902), et F. Paulsen, *Das Prinzip der Gleichwertigkeit der drei Formen der höheren Schule*, dans W. Lexis, *Die Reform des höheren Schulwesens in Preussen* (Halle a. S., 1902), p. 35.

[2] La «réforme» de Francfort consiste essentiellement à ménager une base commune aux études secondaires jusqu'au début de la 4e année d'études. Voir H. Bornecque, *Les écoles réformistes en Allemagne*, dans la *Revue internationale de l'Enseignement* (1902, II, p. 208).

La même évolution s'est produite, dans tous les pays européens, d'une manière plus ou moins laborieuse et rapide. Pour des raisons différentes, l'Italie et la Russie n'en sont encore qu'aux premiers stades. La Norvège, par sa loi de 1896, a été du premier coup jusqu'à la suppression du système des études gréco-latines en tant que type normal d'enseignement secondaire; elle a pris aussi l'initiative d'inscrire le «travail manuel» au nombre des sujets enseignés dans les écoles secondaires. Partout apparaît l'insuffisance de l'ancienne formule d'éducation, exclusivement ou presque exclusivement linguistique et littéraire, qui naguère était imposée à tous sans qu'aucun compte fût tenu des aptitudes et des besoins. De la place est réclamée pour des formes d'art variées, pour les sciences de la nature et de l'homme qui font la supériorité des sociétés modernes, et pour les connaissances utiles. D'autre part, afin d'éviter le surmenage, on s'efforce d'imaginer des combinaisons d'études dont chacune, appropriée à une grande famille d'esprits et à des intentions légitimes d'avenir, soit, en même temps, de nature à procurer une véritable culture. La difficulté est de doser convenablement ces combinaisons. C'est une opération délicate, qui ne va pas sans aléa. En fait, on s'en tient généralement aux trois types (classique, latin-sciences-langues vivantes, sciences-langues vivantes) qui ont fait leurs preuves en Prusse, quoique cette trifurcation ne soit pas à l'abri de la critique.

L'enseignement secondaire prussien, à l'origine uniforme et fortement attaché à un idéal défini de «culture générale», est devenu, avec le temps, plus varié et plus libre. Aux États-Unis, par contre, c'est le régime de la liberté illimitée qui a prévalu d'abord, chaque école offrant un choix particulier d'enseignements et laissant à ses élèves la liberté de s'arranger un cours d'études à leur gré. Que chacun apprenne ce qu'il veut (*Freedom in choice of studies*). Nul schibboleth; rien qu'il soit nécessaire d'avoir appris pour être considéré comme ayant «fait ses études»; toutes les combinaisons permises, toutes les expérimentations encouragées : le but est, non pas de façonner l'esprit par une culture méthodique, mais de l'assouplir, de l'aiguiser. Que ce régime ait ses inconvénients, c'est ce que l'on peut prévoir *a priori* et ce que l'expérience a surabondamment démontré : «Le gaspillage d'énergie,

dû à la multiplicité des sujets et aux combinaisons arbitraires de matières facultatives (*elective studies*) est un phénomène fréquent dans les écoles américaines. Les élèves picorent çà et là; commencent, puis abandonnent; goûtent et se dégoûtent; absorbent sans digérer. La systématisation rationnelle des *curricula* dans nos écoles est un des problèmes les plus pressants qui sollicitent notre attention; imprégnons-nous des théories allemandes touchant la continuité et la corrélation des études... »[1]. La plupart des pédagogues américains admettent présentement qu'il y a lieu d'aménager avec soin un certain nombre de programmes normaux d'éducation secondaire et de restreindre la liberté des jeunes gens à l'option entre ces programmes. Des commissions d'experts ont été récemment instituées (commissions des Dix, des Quinze, des Sept, etc.) pour élaborer des programmes de ce genre, généraux ou spéciaux à certaines matières, que l'on a, non pas la prétention d'imposer, mais l'espoir de recommander utilement aux innombrables organisations autonomes qui dispensent l'enseignement secondaire sur le territoire de l'Union. — Ainsi l'Allemagne et les États-Unis, renonçant derechef à ce qu'il y avait d'excessif dans leurs traditions respectives, semblent, une fois de plus, sur le point de se rejoindre à mi-chemin.

Relativement à ces questions, l'Angleterre est restée jusqu'à nos jours dans une situation tout à fait à part. Le système des études classiques s'y est perpétué pendant des siècles, dans les grands internats fondés à l'époque de la Renaissance, sous ses formes les plus archaïques : il n'y a pas si longtemps que l'on se servait encore, à Eton, des rudiments rédigés pour les écoliers d'Édouard VI et d'Élisabeth. Et les grandes écoles aristocratiques, comme Eton, donnaient le ton aux plus modestes, d'autant plus que le même esprit dominait dans les universités où s'achevait toute éducation libérale. Le peuple anglais est resté parfaitement satisfait de ce régime jusqu'au jour où sa suprématie industrielle et commerciale a été menacée par la concurrence allemande et américaine; des humiliations militaires ont aussi contribué dernièrement à l'inviter à un examen de conscience. Alors il

[1] Fr. E. Bolton, *o. c.*, p. 357 et suiv.

IMPRIMERIE NATIONALE.

s'est demandé, ou plutôt des hommes experts ou responsables se sont demandé pour lui, si les succès et la force de ses rivaux, et particulièrement de l'Allemagne, n'étaient pas dus, entre autres causes, à une meilleure organisation de l'enseignement destiné aux classes moyennes et supérieures de la nation. De là quelque agitation, une énorme littérature de considérations pédagogiques et des commencements de réforme. Mais le peuple anglais, dans son ensemble, n'a pas été convaincu, ni même véritablement ému par les controverses sur ce sujet. C'est qu'il ne croit guère à l'utilité, pour la vie, de la culture scolaire. Aujourd'hui, comme autrefois, les parents anglais qui envoient leurs enfants dans les *Public Schools* se préoccupent peu de savoir ce qu'on y enseigne ou comment on y enseigne; il leur suffit que les *Public Schools* soient des établissements bien fréquentés, renommés pour la formation des manières et du caractère, et pour les exercices athlétiques. La vérité est qu'ils n'ont pas, en général, de respect pour l'instruction, et qu'ils réservent leur estime pour des qualités d'un autre ordre, celles qui sont l'apanage traditionnel du *gentleman :* vigueur, énergie, capacité pratique, invincible persévérance, droiture, franchise, etc. Bref, leur idéal est moral et non intellectuel; d'action et non de science. Il s'ensuit cette extraordinaire conception, dont l'indifférence aux programmes est la conséquence naturelle, que « l'enseignement n'est pas la première raison d'être d'une école »[1]. Tant que cette manière de voir persistera, et l'on dit qu'elle s'accentue (quoiqu'elle soit sans relâche dénoncée et combattue[2]), l'école secondaire anglaise ne ressemblera à aucune autre.

[1] « The whole of the english school system really turns on this extraordinary conception that neither a school nor a college is primarily concerned with teaching. » (W. Cunningham, dans l'*Educational Review*, XVII [1899], p. 451.)

[2] W. Cunningham, *loc. cit.* : « This paradoxical state of things is developing quite steadily ». Cf. l'article de l'évêque Creighton, *A plea for knowledge*, dans la *Contemporary Review*, avril 1901 : « The great defect of England at present is an inadequate conception of the value of knowledge in itself and of its importance in national life. It cannot be remedied till it is recognised. It will not be amended by improvements in our educational system; for systems are only so much mechanism, and depend on the force which works them. If there is a desire for knowledge, it is not difficult to find out proper means of imparting it. If there is little effective desire for knowledge, the invention of easy means for imparting a beggarly minimum will check rather than promote the desire. »

IV

L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR.

L'Allemagne intellectualiste a réalisé, la première, dans les temps modernes, une organisation très simple de l'enseignement supérieur, que toutes les nations ont successivement imitée, ou essayé d'imiter pendant le XIXe siècle : de grandes universités, dont l'existence matérielle est assurée par l'État, mais auxquelles l'État reconnaît la plénitude de cette liberté spéculative qui, pour elles, est une condition de vie. La raison d'être de ces grands corps est, non seulement de préparer les futures générations d'ecclésiastiques, de médecins, de légistes, de professeurs, etc., à la vie professionnelle, en leur procurant le bagage des connaissances nécessaires, mais de les exercer à l'emploi des méthodes d'investigation et de former ainsi, en même temps que les praticiens éclairés dont la société a besoin, des hommes capables d'ajouter au patrimoine de la race. L'université, et, d'une manière générale, la *Hochschule* allemande est conçue : 1° comme un lieu d'apprentissage professionnel ; 2° et surtout, comme un foyer d'éducation et d'activité scientifiques[1].

Jusqu'au milieu du siècle dernier, les universités anglaises, héritières de la tradition abâtardie du moyen âge, ont été tout autre chose. Il y avait en Angleterre des universités (Oxford, Cambridge), mais l'État s'en désintéressait : elles vivaient sur les revenus d'anciennes fondations; mais ni les futurs praticiens des professions libérales, qui apprenaient leur métier par l'usage (comme font les apprentis des professions manuelles), ni les futurs savants, qui tous étaient des isolés et des autodidactes, ne les fréquentaient pour s'instruire : elles ne recevaient guère que des jeunes gens de bonne famille, qui s'y rendaient pour passer quelques années, comme leurs pères avaient fait, au milieu d'une société choisie, dans une oisiveté très noble. C'étaient, d'ailleurs, des institutions d'Église : en 1800,

[1] Voir W. Lexis, *Die deutschen Universitäten* (Berlin, 1893, 2 vol.). Publication faite à l'occasion de l'Exposition universelle de Chicago, 1893.

à Oxford, aucun non-conformiste n'était admis à se faire immatriculer; à Cambridge, les grades et les fonctions académiques étaient réservés aux membres de l'Église d'Angleterre. Dans l'une et l'autre université, la principale condition pour l'obtention des degrés était la simple résidence, et l'humanisme le plus inintelligent faisait presque tous les frais des études séculières. Oxford et Cambridge se sont contentées ainsi, pendant les cinquante premières années du XIXe siècle, de fabriquer des *gentlemen* et des *clergymen* anglicans. C'est en 1850 seulement que le Parlement, en vertu de ses droits imprescriptibles de surveillance sur toutes les institutions privées dans l'intérêt de la chose publique, appointa pour la première fois des commissions pour s'enquérir sur «l'état, la discipline, les études et les revenus» des deux universités. Ce coup de pioche ouvrit la brèche dans le vieil édifice, où les plus bizarres abus s'étaient développés en paix, comme la végétation dans les ruines. Oxford et Cambridge, dont les constitutions ont été revisées à plusieurs reprises, ont beaucoup perdu, maintenant, de leur originalité archaïque : les *tests* religieux ont été abolis (1871); les études ont été diversifiées peu à peu jusqu'à embrasser l'encyclopédie des connaissances humaines; on y rencontre désormais des étudiants qui étudient et des maîtres aussi savants qu'en aucun lieu du monde[1]. — En même temps, des établissements nouveaux d'enseignement supérieur étaient fondés à Londres, à Manchester et dans d'autres grandes villes, qui ont obtenu (depuis 1889) des subsides parlementaires, et assumé, les uns après les autres, le titre d'université. — Si l'on ouvre *Minerva*, l'Annuaire international de l'enseignement supérieur, l'Angleterre paraît désormais aussi bien pourvue de grands établissements universitaires que les pays de civilisation allemande, et, quelles que soient les différences extérieures d'organisation qui persistent, d'établissements comparables.

Les Etats-Unis sont mieux pourvus encore. D'abord, beaucoup d'États de l'Union, surtout de l'Ouest et du Centre (Pennsylvanie, Michigan, Wisconsin, etc.), entretiennent des universités. Ensuite, quantité d'universités et d'instituts d'enseignement supérieur ont été

[1] Bref historique des réformes dans Graham BALFOUR, *The educational systems of Great Britain and Ireland* (Oxford, 1898), p. 238 et suiv.

fondés, depuis le XVIIe siècle, par de généreux donateurs, d'une espèce répandue dans tous les pays anglo-saxons, mais plus remarquable ici qu'ailleurs, à cause de l'énormité des libéralités consenties. Rappelons les dotations de l'université de Chicago (près de 50 millions de francs entre 1889 et 1901), de Leland Stanford University (55 millions, 1899), de la Carnegie Institution de Washington (50 millions, 1902). Le total des libéralités aux établissements de rang universitaire s'est élevé, en 1898-1899, à 140 millions; il n'est pas descendu au-dessous de 50 millions par an, en moyenne, au cours de la dernière période décennale. — Dès aujourd'hui, les universités américaines sont plus nombreuses à proportion (ce qui, du reste, n'est pas nécessairement un avantage) et plus libres encore que les universités allemandes (puisqu'elles ont beaucoup plus de ressources personnelles). Elles gardent quelques traits de ressemblance extérieure avec les universités anglaises; mais il semble que, comme celles-ci, elles aient été récemment modelées, ou remodelées, d'après le type allemand.

C'est une question de savoir, cependant, si l'institution allemande, en s'acclimatant dans des milieux très différents de ceux où elle avait pris naissance, n'a pas perdu quelques-uns de ses caractères primitifs ou acquis des caractères nouveaux.

Nul doute que l'on ait eu l'intention de la transplanter telle quelle : des professeurs allemands ont été appelés dans les universités nouvelles ou rajeunies d'Angleterre et surtout d'Amérique; une foule d'étudiants anglais et américains, qui sont ensuite passés maîtres dans leur pays, ont fréquenté les universités d'Allemagne pour en mieux connaître le mécanisme et se pénétrer de leur esprit. Mais il a fallu compter avec le tempérament national : l'université à l'allemande suppose un peuple plein de vénération et de goût pour le savoir et pour la science; elle convient moins à des peuples où la silencieuse activité du savant et de l'érudit n'est pas, tant s'en faut, ce que l'opinion estime par-dessus tout.

Le parti opposé à la germanisation des universités anglaises (car il va de soi que les traditions locales ont trouvé des défenseurs) produisit, dès l'origine, le raisonnement suivant. L'université anglaise

est, par essence, une force morale et sociale; l'université allemande est une force scientifique. Mais n'est-il pas vrai qu'il y a toujours eu en Angleterre des penseurs et des savants d'une savoureuse et puissante originalité, même alors que l'enseignement supérieur, dans les collèges assoupis d'Oxford et de Cambridge, n'avait pas grande valeur? La contribution de l'Angleterre sans enseignement supérieur au patrimoine philosophico-scientifique de l'humanité balance celle de l'Allemagne avec tous ses ateliers universitaires. Or, qu'est-ce à dire, sinon que nous n'avons pas la même manière de procéder, eux et nous? Ils sont disciplinés et, chez nous, le génie souffle où il veut. Ils se procurent des armées de travailleurs compétents; chez nous, les personnalités surgissent spontanément; et cela fait compensation. Est-il donc nécessaire de nous imposer la discipline allemande, surtout si, en essayant de le faire, nous sommes amenés à renoncer aux avantages d'un autre ordre qui sont propres à notre système d'éducation supérieure? — Maintenant que l'expérience de la germanisation a été conduite, malgré eux, jusqu'à un certain point, les derniers représentants de la vieille école insistent encore, en ces termes : «Soit, les conditions du travail scientifique ont changé; admettons que rien ne remplace, désormais, les armées de travailleurs compétents, et que les universités à l'allemande soient en effet ce qu'il y a de plus propre à en former. Mais regardez vos nouvelles universités à l'allemande : sont-elles conformes au modèle? La proportion des maîtres et des étudiants qui s'y livrent aux recherches à la manière allemande n'est-elle pas assez faible? Ne tend-elle pas à diminuer? Les gens d'ici ne sont pas des Allemands, modestes, laborieux, apathiques, et capables de s'intéresser indéfiniment à des riens, sous prétexte de science; ne voyez-vous pas qu'ils cherchent déjà à se soustraire à l'ennui, insupportable pour eux, des petites besognes scientifiques, qu'ils ont essayé naguère de s'imposer par snobisme? Ils s'en évadent. Et comment? En se laissant aller aux penchants invincibles de notre race : par la vulgarisation, la pédagogie, la prédication morale, tout ce qui peut servir à tromper leurs appétits de prosélytisme et d'action.»

Tout n'est pas à dédaigner, certainement, dans ces remarques malicieuses. Un observateur impartial a pu tracer, en 1902, ce parallèle

antithétique entre les universités de langue allemande et celles de langue anglaise : « Le professeur allemand d'université se dévoue à sa spécialité, à son *Fach;* le professeur de langue anglaise n'a le sentiment de faire son devoir que s'il se dévoue aux besoins personnels de ses élèves. Les universités allemandes visent à l'accroissement du savoir; les universités de langue anglaise cherchent premièrement à développer le caractère. Les universités allemandes font leur capital de la recherche; elles négligent le côté pastoral (*they fail in pastoral care*). Pendant quelque temps, la plus jeune génération de professeurs américains a paru fascinée par l'idéal germanique; mais maintenant la conviction se répand de plus en plus que les universités ont mieux à faire qu'à former des spécialistes, et qu'il leur appartient de former des hommes, des citoyens... »[1]. — Au fond, la vérité est qu'il existe, dans tous les pays, deux espèces d'individus : ceux qui se plaisent aux recherches scientifiques et s'y enfoncent volontiers; ceux que ces recherches rebutent lorsqu'elles ne sont pas de nature (comme c'est le cas général) à être couronnées de résultats rapides et éclatants. Ces deux types sont représentés partout : le second l'est en Allemagne et jusque dans les universités allemandes; le premier l'est en Angleterre et en Amérique, et très notablement, et de plus en plus, quoi qu'on en dise, dans les universités anglo-américaines. Seulement, ils ne le sont pas suivant les mêmes proportions relatives en Allemagne et ailleurs. Dans les universités allemandes, le ton est donné par les savants, dont toute l'activité est tendue vers l'inconnu, et qui n'ont pas, en général, beaucoup d'estime pour la propagande, même pour celle des résultats de la science qu'ils professent; on leur reproche parfois de rompre, en s'isolant ainsi du monde et de la vie, « les liens spirituels qui unissaient autrefois les universités à la nation »; mais ils ne s'en soucient guère : ils refusent énergiquement de quitter leurs besognes précises, leurs « séminaires » et leurs laboratoires, pour la tâche mal définie qui consiste à « former des citoyens ». Ailleurs, où les tempéraments scientifiques sont en minorité, les hommes très cultivés — souvent éloquents, généreux, — qui peuplent les universités

[1] M. E. Sadler, *A contrast between german and american ideals in education*, dans *Special Reports*, XI, p. 452.

se reconnaissent volontiers des devoirs d'un caractère pastoral ou civique envers l'ensemble de la population; ils ouvrent largement les portes au public profane, ou mondain, ou «post-scolaire», que les savants redoutent, *a priori,* comme une invasion de barbares; ils vont jusqu'à distribuer au dehors, en missionnaires, sous forme de conférences, le pain de leur enseignement. Ici la science, là la vulgarisation de la science est le principal souci du personnel universitaire. Un indice très sûr permet de reconnaître au premier coup d'œil les pays où les universités sont surtout des ateliers scientifiques, de ceux où elles sont surtout des instituts très relevés d'enseignement pour les adultes : c'est l'«extension universitaire». Lorsque les universités croient devoir consacrer une notable partie de leurs forces à «étendre» leur action éducatrice aux gens du monde et aux gens du peuple, c'est que la science ne leur suffit pas. Or, chacun sait que le mouvement de l'*University Extension* a commencé en Angleterre et en Amérique et qu'il n'a pris beaucoup d'ampleur que dans les communautés de langue anglaise.

On a dit : «L'université américaine est un essai de combinaison entre l'idéal allemand (scientifique) et l'ancien idéal anglais (moral) de l'enseignement supérieur; l'avenir seul fera voir jusqu'à quel point l'harmonie peut s'établir entre ces deux tendances fondamentales.» Mais rien n'empêche, semble-t-il, que l'harmonie s'établisse par voie de juxtaposition pure et simple. Les universités de l'avenir seront assez vastes pour accueillir deux personnels et suffire à toutes les tâches légitimes : apprendre à travailler, et aussi à penser; perfectionner la science et la répandre.

V

L'ÉDUCATION DES FEMMES.

Aucune des transformations qui se sont accomplies au XIX[e] siècle dans l'instruction publique n'est comparable, en importance sociale, à celle dont il nous reste à parler. Car les sociétés où la femme est instruite comme l'homme sont séparées des autres par un abîme. L'éducation de la femme, c'est l'affranchissement définitif.

L'état normal de l'opinion au sujet de l'éducation des femmes a été, pendant des siècles, l'indifférence absolue. Lorsque la question fut posée pour la première fois, entre 1850 et 1870 environ, de savoir si les jeunes filles n'avaient pas droit, comme leurs frères, à la culture intellectuelle, la voix des promoteurs de la réforme fut, pour ainsi dire, couverte par un flot de plaisanteries et de lieux communs. On paraphrasa partout la maxime du roi de Prusse : la femme ne doit s'intéresser qu'à trois choses (les trois K). *Kinder, Küche, Kirche*. On rit, puis on protesta au nom des intérêts domestiques, de la grâce féminine, de l'hygiène, etc. Tous les pouvoirs et tous les instincts conservateurs s'opposèrent au mouvement. Il n'en a pas moins fait son chemin. D'abord en Amérique[1]. Ensuite en Angleterre. Enfin, à partir de 1880, dans l'Europe continentale. L'enseignement secondaire des jeunes filles est organisé maintenant dans tous les pays civilisés.

L'enseignement secondaire des jeunes filles doit-il être approprié à la faiblesse du sexe, ou bien, sous quelques réserves sans importance, le même que celui des garçons, et conduire, par conséquent, à l'enseignement supérieur? Si hardie que paraisse à première vue la seconde de ces alternatives, elle a déjà triomphé aux États-Unis et en Angleterre, où des jeunes filles, par milliers, sont admises dans les univer-

[1] E. Bolton (*op. cit.*, p. 344) a remarqué que les controverses qui se poursuivent présentement en Allemagne au sujet de la *Frauenbildung* rappellent celles qui alimentèrent les revues américaines au milieu du XIX[e] siècle, vers 1850, comme si l'Allemagne était simplement en retard d'un demi-siècle sur ce point.

sités. Il y a plus : le principe complémentaire de la coéducation des sexes est très généralement adopté dans le Nouveau Monde, où 95 p. 100 des écoles publiques et les deux tiers des écoles privées de tout ordre instruisent simultanément les filles et les garçons. Ce système a été naturalisé en Norvège par la loi de 1896 sur l'enseignement secondaire. Il rallie en Angleterre des partisans décidés, qui ne désespèrent nullement de vaincre les préjugés, d'origine cléricale, qui paralysent leur propagande[1]. — L'Allemagne, il est vrai, s'obstine à rejeter ces nouveautés inouïes; mais pourtant la *Vereinigung zur Veranlassung von Gymnasialkursen für Frauen* de Berlin a donné le branle, depuis 1893, à l'éducation «gymnasiale» des jeunes filles, en vue de la préparation aux études universitaires; son œuvre prospère en dépit de la malveillance officielle[2]. Tout annonce que, là aussi, l'évolution commencée suivra la courbe qu'elle a suivie ou qu'elle suit dans les pays neufs et libres. C'est une question de temps.

La participation des femmes à l'enseignement est une conséquence accessoire, mais importante, de leur émancipation intellectuelle. Il n'est pas indifférent que, dans le corps des professeurs américains, les femmes soient, dès à présent, en majorité. Tandis qu'elles sont encore exclues des classes élémentaires du gymnase prussien, elles en sont non seulement à monopoliser, sur certains points des États-Unis, tous les postes dans les écoles primaires et les *Grammar Schools*, mais à accepter des fonctions dans ces écoles d'un ordre plus élevé que l'on appelle *High Schools*. L'éducation par les femmes, au moins pendant les premières années d'études, associée à la coéducation des sexes, sera puissante un jour pour adoucir, dans toutes les démocraties, la brutalité de l'enfance.

(1) G. Grant, *Can American Coeducation be grafted upon the English Public School System?* dans les *Special Reports*, XI, p. 85.

(2) Mary A. Lister, *Higher Schools for girls in Germany*, ibid., IX, p. 207; cf. *Der Stand der Frauenbildung in den Kulturländern*, au t. III (Berlin, 1902) du *Handbuch der Frauenbewegung* de H. Lange et G. Bäumer.

DEUXIÈME PARTIE

BEAUX-ARTS

PAR

M. LÉONCE BÉNÉDITE

CONSERVATEUR DU MUSÉE NATIONAL DU LUXEMBOURG



Revue de l'Art ancien et moderne.

SUITE DE SAINT-GERVAIS ET DE SAINT-PROTAIS.

PRÉFACE.

En acceptant, après deux années révolues, la rédaction du *Rapport général des Beaux-Arts à l'Exposition de 1900*, je me suis dit qu'on pourrait peut-être m'accuser de présomption et de témérité, mais qu'on ne saurait à coup sûr me reprocher d'avoir manqué de courage.

J'ai été infiniment flatté qu'on ait bien voulu désigner le modeste historiographe du Luxembourg, dont le rôle serait de se taire et de laisser plutôt la parole aux œuvres qu'il rassemble, pour remplacer au pied levé un des esprits les plus brillants dont les lettres et les arts aient à regretter la disparition prématurée. Gustave Larroumet était seul capable d'entreprendre avec aisance et de mener à bonne fin avec éclat et vivacité une tâche aussi ardue. Je ne me suis donc point dissimulé le danger que je courais à recueillir une telle succession et à m'aventurer dans un travail si considérable par son étendue et si complexe par son sujet, en un espace de temps fort limité et très loin déjà, bien qu'il reste vivant dans notre souvenir, du merveilleux, mais trop rapide spectacle auquel nous avons assisté.

Aussi, tout en marquant ici mon extrême gratitude[1] pour le témoignage bienveillant de confiance dont j'ai été l'objet, je tiens à m'excuser de n'avoir pas été en mesure d'y répondre plus dignement, du moins selon mes facultés. J'ai dû, en effet, procéder par une sorte de véritable improvisation, écrite au jour le jour comme un feuilleton, au milieu d'occupations et de préoccupations multiples, au moyen de notes anciennes qui n'avaient pas été rédigées dans ce but et sans avoir le temps le plus souvent de rafraîchir mes souvenirs ni de contrôler mes connaissances par l'examen des œuvres ou par la consultation des documents. Car il n'est plus permis aujourd'hui d'écrire l'histoire des arts sans tenir compte d'une manière égale de ces deux ordres différents de faits qui sont, d'une part, les œuvres mêmes, de l'autre, les documents qui forment ce qu'on appellerait l'histoire écrite.

Je n'insisterai pas sur la difficulté qu'il y a à prolonger l'histoire, c'est-à-dire l'étude raisonnée des événements, jusque dans la période de l'actualité. Comment discerner le vrai au milieu du tumulte de la lutte ou à travers la fumée qui subsiste au-dessus des champs de bataille de la veille! Comment arracher les esprits à leurs passions, à leurs préventions, bien mieux aux préjugés de leurs organes, si étroitement familiarisés avec certaines formes accoutumées et consacrées qu'ils n'en reçoivent plus la perception exacte des choses réelles! Quelque préparation que l'on ait reçue, et quelques soins que l'on prenne de préserver soi-même son indépendance en se défiant autant de ses goûts que de ses antipathies, quelque méthode et quelque esprit critique que l'on apporte dans ses propres jugements, comment parvenir à détruire totalement en soi le naturel particulier, la personnalité

[1] Je traduis ce sentiment en adressant l'expression de ma reconnaissance à M. Alfred Picard, commissaire général de l'Exposition de 1900, et à M. Henry Roujon, alors directeur des Beaux-Arts, qui ont bien voulu désigner mon nom au choix du Ministre.

individuelle, la secrète idiosyncrasie de l'homme qui vit, qui pense, qui souffre, qui aime, qui espère, lui aussi, comme tous ceux dont il doit parler!

Mais cet effort n'est rien au prix du travail nécessaire pour arriver à grouper dans un tableau non seulement sans déformations excessives, mais encore à peu près complet, l'ensemble des mouvements de l'art dans une période si exceptionnelle.

Ce siècle a été, en effet, si extraordinairement agissant, fécond, riche et varié dans tous les domaines de l'activité humaine, il a remué tant d'idées, il a retourné tant de points de vue, il a modifié tant d'aspects du vieil univers chaque jour plus étroit auquel nous sommes liés par le destin, il a tellement élargi le champ de la pensée en rétrécissant le terrain de la vie, que l'art qui, suivant sa mission ou plutôt sa raison d'être, a suivi toutes les vicissitudes de la vie et de la pensée, a subi lui-même des bouleversements profonds, des vicissitudes innombrables, partageant toutes les péripéties des grands combats et des grands espoirs qui agitaient l'humanité contemporaine.

Car ce qu'il importait de faire ressortir, c'est que l'art d'aujourd'hui moins que jamais ne peut être considéré indépendamment de la vie. Il n'est pas, il n'est plus et il ne veut plus être une chose hors la vie ou à côté d'elle; il est une chose de la vie; bien mieux, il est l'expression même de la vie, non seulement dans ses généralités les plus hautes, mais parfois dans ses phénomènes les plus contingents.

Moins que jamais, aujourd'hui, si désin éressé qu'il se puisse croire des choses de son temps, un artiste n'arriverait à emprisonner sa pensée entre les quatre murs de son atelier ou entre les parois silencieuses des musées. Il n'est plus confondu dans la domesticité d'un prince; il n'est plus le client de quelque grand seigneur ou de quelque gros financier. Il est homme en

même temps qu'artiste. Il est électeur, il est soldat, il est contribuable; il a autour de lui des enfants qu'il élève et dont il prépare l'avenir; ses amis sont des écrivains, des savants, des philosophes, des historiens, des ingénieurs, des industriels, des hommes politiques qui, tous, sont mêlés à l'existence du pays; il lit les écrits nouveaux, ne fût-il que son journal; il va au théâtre. Il est plongé dans une atmosphère morale, qu'il respire comme l'atmosphère physique, sans s'en apercevoir; enfin il a des intérêts, des sympathies, des passions, des partis pris, des curiosités, des enthousiasmes, des admirations, des haines, c'est-à-dire une opinion, qui est faite un peu de l'opinion de tous. Et il aura beau tenter de s'isoler avec le souvenir de Raphaël et la mémoire de Rubens, il a une tout autre mentalité qu'eux, il ne peut limiter sa pensée à la mesure de la leur. Il est un autre homme; les échos du monde ne meurent pas au ras de ses toiles ou à fleur de ses marbres, mais ils les pénètrent et les animent de vibrations plus ou moins sensibles au point que, se croyant un interprète fidèle et un disciple soumis, il fait tenir à ses maîtres, à travers ses inspirations, ses imitations ou même ses pastiches, un langage qui n'est plus entièrement le leur et qui est celui de son propre temps.

C'est ainsi que tout ce qui subsiste des formes d'autrefois a été remanié, trituré, violenté, même par ceux qui sont le plus respectueusement attachés au passé, en vue d'une appropriation à des expressions nouvelles. Et ces expressions nouvelles, qu'est-ce autre chose que le mode de fixer l'image ou le reflet de toutes les aspirations du temps? L'histoire de l'art contemporain, c'est l'image même de la vie contemporaine.

On peut juger par là quelle étendue exigerait la préparation nécessaire à l'historien qui voudrait embrasser tant de faits répartis dans tant d'ordres d'idées et la science tout encyclopédique

qui lui serait indispensable pour voir clair dans les mouvements successifs ou simultanés de la pensée contemporaine et pénétrer par là dans le mystère de la formation de la pensée artistique. Ce n'est point une vaine démonstration de modestie que de signaler combien on est, ici, resté loin de cet idéal.

Si l'ambition m'était venue de tracer un jour ce que j'eusse voulu pouvoir dénommer une Philosophie de l'art au XIXe siècle, c'est seulement pour la fin de ma carrière et comme le dernier effort qui dût couronner mes autres essais, à la suite d'une longue et continuelle élaboration, que j'eusse réservé cette tentative hardie. Les circonstances en ont décidé autrement et j'ai dû sans retard convertir ces beaux projets en une besogne, consciencieusement bien que trop hâtivement conduite, sur laquelle je voudrais être jugé, moins par ce que j'ai réalisé exactement que par ce que j'ai eu l'intention d'indiquer.

Ce n'était plus, en effet, un exposé rapide, un simple compte rendu qu'on exigeait du rapporteur général, une sorte de résumé synthétique et plus particulièrement technique. La solennité de la date imposait à tous un autre devoir. Dans chaque ordre des connaissances humaines on se livrait à un travail de récapitulation, on dressait le bilan du siècle.

Il fallait, pour nos matières, effectuer la même opération, c'est-à-dire tracer ce tableau des arts au XIXe siècle qui n'existe pas encore. Car la littérature innombrable qu'a produite l'étude des arts depuis cent ans, littérature à laquelle les plus hauts esprits, poètes, artistes, historiens, philosophes, ont fourni leur apport, est riche surtout en monographies, en comptes rendus, en analyses de détail. Les études d'ensemble n'embrassent guère qu'une période limitée; presque toutes sont nées, comme celle-ci, à l'occasion des expositions universelles et s'étendent à la période décennale qui vient de s'écouler. La précédente manifestation qui avait

IMPRIMERIE NATIONALE.

déjà voulu remonter aux origines du siècle, avait du moins suscité quelques travaux plus généraux, que l'Exposition dernière a donné l'occasion de reprendre et de développer avec plus d'ampleur. On ne pouvait, d'ailleurs, conclure avant que le siècle lui-même n'eût achevé sa carrière.

Sans émettre la prétention d'avoir même ébauché cette histoire, je voudrais qu'on pût trouver que j'ai esquissé un plan; — plan, assurément, qui n'est point définitif et qui sera repris ou modifié, mais qui permet déjà une conception d'ensemble, c'est-à-dire un examen historique du présent relié logiquement au passé.

J'ai dû restreindre cet essai à la peinture, faute du temps nécessaire pour le poursuivre plus loin, mais la peinture n'est-elle pas essentiellement le mode d'expression artistique du siècle, celui qui prime tous les autres, dans lequel il a donné tout son effort et dont les résultats sont souvent égaux aux plus belles créations d'autrefois?

Le but que j'ai poursuivi justifie le caractère de ce travail. J'ai moins voulu rédiger un récit chronologique et circonstancié des faits, coupé d'une suite de biographies et de critiques, que chercher à expliquer la formation de l'idéal de chaque génération autour de certaines grandes individualités et au milieu de l'atmosphère morale des événements de l'existence nationale, en dégageant les liens qui rattachent entre elles toutes les générations.

Il ne faut donc point s'attendre à trouver ici une sorte de palmarès avec distribution de couronnes et de *satisfecits*. Je me suis même si éloigné de ce point de vue, que si tout autre s'y plaçait en me lisant, je risquerais près de lui d'être souvent taxé d'injustice par omission ou par défaut de proportion dans certains jugements individuels. Je me suis attaché aux physionomies plus pour l'enseignement qu'elles pouvaient fournir que pour leur

mérite propre. Aussi ai-je le regret d'avoir passé un peu vite sur certains noms et d'en avoir oublié quelques autres qui ont obtenu à juste titre l'estime ou l'admiration, qu'une histoire définitive eût eu le devoir de rappeler ou de présenter à leur mesure, mais sur lesquels je n'avais pas à m'étendre sans revenir sur des faits déjà déterminés ou que je n'avais pas à souligner avec insistance tant leur situation était acquise solidement.

Et d'ailleurs, pour les périodes qui leur appartiennent et qui sont surtout celles que je vise en ce moment, les remarquables travaux des rapporteurs exceptionnellement compétents qui ont accepté la difficile et délicate mission de présenter la critique des diverses manifestations artistiques en ces dix dernières années, les rapports de MM. Guillaume Dubufe pour la peinture, André Michel pour la sculpture et la médaille, Pascal pour l'architecture et G. Geffroy pour la gravure, ont comblé toutes ces lacunes et suppléé aux insuffisances et aux défauts de cette introduction générale.

Parmi les principaux travaux généraux publiés à l'occasion de l'Exposition de 1889, il faut citer les rapports de section de MM. Georges Lafenestre pour la peinture, A. Kaempfen pour la sculpture, Bracquemond pour l'estampe, de Baudot pour l'architecture; le *Rapport général*, résumant tous les travaux de différents ordres, de M. Alfred Picard; les études publiées par la *Gazette des Beaux-Arts*, par Paul Mantz, Maurice Hamel, André Michel, H. Havard et Falize; *Un siècle d'art*, par Armand Dayot; *Les Médailleurs français contemporains*, par Roger Marx; les études spéciales parues dans la *Revue des Arts décoratifs*, etc.

Pour l'Exposition de 1900, en dehors des rapports spéciaux déjà cités, le volume *Des Beaux-Arts et des Arts décoratifs à l'Exposition de 1900*, recueil des études publiées par la *Gazette des Beaux-Arts* et l'*Art à l'Exposition universelle de 1900*, recueil des études publiées par la *Revue de l'Art ancien et moderne*. Les importantes publications de *L'Exposition rétrospective de l'Art français*, des origines à 1800, par Émile Molinier et Frantz Marcou (E. Lévy, édit.) et *L'Exposition centennale de l'Art français*, par Roger Marx (E. Lévy, édit.); *Les Industries artistiques à l'Exposition de 1900*, par Gustave Geffroy (même éditeur); *La Décoration et les Industries d'art à l'Exposition de 1900*, par Roger Marx (Delagrave, édit.); *Les Médailleurs modernes à l'Exposition de 1900*, par Roger Marx (H. Laurens, édit.); *Les Industries d'art à l'Exposition universelle de 1900*, recueil publié par V. Champier, des articles parus dans la *Revue des Arts décoratifs;* les nombreux articles parus dans *Art et Décoration*, par Gustave Soulier, etc.



Revue de l'Art ancien et moderne.

SUITE DE LA VIE DE SAINT JEAN-BAPTISTE.

AVANT-PROPOS.

Les expositions universelles ne sont pas ou ne doivent pas être de vaines parades destinées à satisfaire l'amour-propre des nations et principalement de celle qui a l'honneur d'être, occasionnellement, la grande hôtesse des peuples. Quelle que soit la haute et légitime satisfaction que puisse éprouver une de ces vieilles familles humaines en contemplant le spectacle grandiose et solennel du rassemblement de tout ce qui, pendant un siècle, fut l'expression sensible des vicissitudes de son idéal, de tout ce qui fit son orgueil et sa joie et a porté sa gloire à travers le monde, ces manifestations extraordinaires présentent un intérêt plus immédiat et une importance autrement pratique. Elles sont destinées à fournir aux générations nouvelles une forte et concrète leçon.

Les expositions forment, en effet, le complément naturel des musées et, suivant la conception méthodique qu'en eut la Révolution qui les constitua définitivement, les musées sont désormais considérés, non plus comme d'aimables refuges pour un monde hétéroclyte de savants dilettantes, d'oisifs délicats, ou de visiteurs distraits, mais comme de véritables établissements d'enseignement. Les musées, en fait, sont des expositions

permanentes; les expositions, de leur côté, sont en quelque sorte des musées temporaires. Et quels que soient les griefs plus ou moins fondés qu'ont pu leur découvrir ceux qui ont appelé ces nobles maisons des «prisons» ou des «hôpitaux» de l'art, nous aurons l'occasion de constater plus d'une fois l'influence qu'elles auront eue sur la marche de notre développement artistique et l'action que les chefs-d'œuvre qu'elles renferment ont exercée sur les plus grands maîtres et les plus hardis réformateurs de notre temps.

Car il y a deux vérités qu'il est bon de retenir en entrant dans ce domaine tout particulier de l'art : 1° c'est qu'il n'y a pas en art de révolution proprement dite et que tous les efforts des plus audacieux novateurs ont eu pour but moins de créer des expressions inédites ou d'apporter des idées nouvelles que de retrouver, à travers l'écheveau embrouillé des traditions bâtardes et dégénérées, le fil perdu de la saine et véritable tradition; 2° c'est que, si l'on est toujours le fils de quelqu'un, c'est un privilège exceptionnel à l'art qu'il y soit permis à chacun de choisir son père.

Et c'est dans les musées, qui sont les plus vénérables sanctuaires de l'idéal, qu'on peut, d'une part, discerner, en suivant les chefs-d'œuvre qui se dressent de siècle en siècle comme des phares, la vraie voie dissimulée à travers la confusion et l'enchevêtrement des sentiers battus et, d'autre part, se créer la plus auguste famille d'ancêtres par-dessus toutes les frontières et au delà de tous les temps.

Ce sont ces motifs qui, dès 1750, décidèrent l'ouverture au public des collections royales, comme la fondation en 1791 du Muséum central des Arts. Et nous aurons bientôt à constater la part que prit, dès son origine, la Galerie du Luxembourg sur la formation des éléments les plus intéressants qui ont constitué l'art contemporain et l'impression profonde que produisit, dans notre Musée du Louvre, devenu comme un temple respecté entre tous, l'arrivée des trésors accumulés par la conquête, près desquels vinrent puiser, avec une ardeur enthousiaste et féconde,

les premiers fondateurs de ce renouveau brillant qu'on appelle le Romantisme.

Mais les musées sont forcément incomplets. Il ne leur est pas donné de pouvoir recueillir tous les chefs-d'œuvre. Ils sont tenus de se limiter et ils en ont souvent l'obligation malgré eux. Ils arrêtent leur choix sur les œuvres qui semblent les plus hautes et les plus significatives; mais qui peut se vanter d'être un juge infaillible et d'échapper aux engouements ou aux préjugés du temps? De même que leur recrutement est long, ils sont astreints à une certaine stabilité.

Les expositions, au contraire, dans leur formation rapide et leur existence éphémère, offrent plus de souplesse, de mobilité, d'élasticité. Elles permettent de s'étendre, de rapprocher, de souligner et d'insister. Elles n'ont point à satisfaire à la fois à toutes les exigences d'un enseignement général; elles peuvent ne répondre qu'au but exclusif que l'on s'est donné pour l'instant.

Sans doute elles ne comprennent pas que des chefs-d'œuvre, mais en récompense, elles sont plus variées. Les musées racontent l'histoire par ses grands traits; les expositions offrent plus de nuances. Par certains côtés elles montrent plus justement la complexité de l'art et nous mettent en garde contre les trop larges simplifications qu'engendre l'enseignement synthétique des musées. Elles aident aussi à remettre à leur place des méconnus, des oubliés; elles apprennent à ne pas dédaigner, soit certaines œuvres d'artistes secondaires, soit certaines œuvres secondaires elles-mêmes dans la production des maîtres qui sont parfois si instructives pour l'histoire du développement de la pensée artistique d'une époque ou de la formation du talent d'un grand artiste, ou qui, tout bonnement même, ne sont point, souvent, dépourvues d'attrait personnel ni de saveur imprévue. Elles peuvent enfin oser sans danger ce que des musées ne sauraient tenter quelquefois sans porter atteinte à l'autorité de leurs leçons.

C'est pour tous ces motifs que les expositions sont appelées à rendre d'inappréciables services et qu'elles se présentent bien comme le complément nécessaire des musées. Sans doute le Louvre

nous permet de nous faire la plus haute idée de la grande figure d'Ingres; mais il ne pouvait, toutefois, nous le faire connaître sous le jour particulier que nous offre *Le Vœu de Louis XIII* ou l'*Entrée de Charles V*. De même, le beau tableau de Daumier, *Les Voleurs et l'Ane*, accompagné aujourd'hui du petit portrait de Théodore Rousseau, dont s'honore le Luxembourg, ne pouvait donner à un étranger une notion suffisante de la physionomie si originale et si forte de ce puissant peintre, hier encore méconnu.

Aussi quel avantage y aurait-il à pouvoir se servir des expositions comme d'un instrument quotidien à côté même des musées! Au moyen d'éléments choisis dans les collections elles-mêmes et d'autres éléments empruntés avec prudence au dehors, comme il serait facile de développer telle période d'histoire, de grouper telle famille d'artistes, de montrer sous toutes ses faces ou sous une face moins connue le talent d'un maître!

Voit-on quel profit en tireraient nos grands musées de province qui, par la force des choses, sont moins méthodiquement développés que les établissements nationaux, en s'attachant de préférence, soit à leurs gloires locales, soit aux nécessités de l'enseignement artistique de la contrée! Voit-on même quels heureux résultats pourrait en attendre notre Louvre qui, sur certains points, offre encore tant de fâcheuses lacunes, ou du moins, notre Luxembourg, où cette méthode est déjà suivie pour les estampes, mais qui pourrait encore, si les moyens matériels ne lui faisaient point défaut, présenter tour à tour, en un groupement de faits dont le public trouverait lui-même la conclusion, l'histoire de tel ou tel genre dans chaque manifestation de l'art, de tel ou tel mode d'expression : soit, par exemple, l'histoire du portrait, du paysage, l'histoire du mouvement idéaliste, du mouvement réaliste, etc., ou encore, donner lui-même, après la mort des maîtres, au moyen d'expositions posthumes conçues dans un esprit plus indépendant et plus critique, avec une leçon souvent plus juste, une consécration dernière et plus haute à leur œuvre et à leur nom.

Quoi qu'il en soit et, en dehors de ces cas spéciaux, les expo-

sitions récapitulatives ont fourni la preuve de leur utilité et les expositions universelles en sont la forme la plus éclatante. La solennité de ces manifestations exceptionnelles qui leur fait un public de peuples entiers, la collaboration de tant de dévouements désintéressés qui, pour ce noble but de haut enseignement populaire, font taire les inquiétudes si légitimement ombrageuses de l'amateur, leur durée moins hâtive, tout cela leur donne une signification extraordinaire.

La leçon est plus profitable encore, plus complète, lorsque, au lieu de se restreindre à la période décennale, elle remonte plus loin dans le passé afin de nous permettre de nous fixer sur les origines de mouvements dont nous constatons autour de nous les derniers résultats. C'est le cas de l'Exposition universelle de 1889 et de celle de 1900.

En 1889 les organisateurs avaient eu déjà la louable pensée de présenter, à côté des travaux des artistes contemporains, un tableau résumé de l'art du siècle. Malgré bien des lacunes inévitables, ce fut déjà une tentative des plus heureuses car elle donna l'occasion de revenir sur quelques préjugés et de reporter certaines grandes figures à leur vraie place. C'est à partir de ce moment que justice a été définitivement rendue à David, le père de l'art du XIX[e] siècle, et à Ingres, celui qui, si Delacroix en a été l'interprète le plus ardent et le plus passionné, en a été peut-être l'expression la plus noble et la plus pure. David et Ingres que, par le triomphe du préjugé romantique, nous avions, à leur tour, si grossièrement dédaignés et méconnus, et que l'exposition du *Sacre* ou du *Saint Symphorien* reclassaient au premier rang de notre École.

Nous y apprîmes aussi, devant un ensemble magistral de plus de quarante ouvrages, à donner toute son importance à cet adorable et divin génie de Corot, dont l'œuvre sereine, exquise, à la fois audacieuse et mesurée, a été pour tout notre art comme une rosée bienfaisante. Nous commencions à pardonner à Courbet et à accueillir le nom de Manet avec moins d'effroi, plus de justice et même de sympathie. Enfin on déterminait plus exactement la

filiation des grandes écoles qui ont formé l'art du siècle. Dès ce jour, en même temps, il semble que le public ait pris conscience que le présent, lui aussi, appartient à l'histoire, ait gardé l'habitude de le rattacher au passé et compris qu'on ne peut le juger en l'isolant des périodes qui précèdent sur de simples raisons de sentiment ou d'esthétique personnelle.

Le même programme s'imposait à l'exposition des beaux-arts de 1900, d'autant plus impérieusement que dans toutes les autres représentations du travail humain on s'efforçait de dresser le bilan du siècle. La difficulté n'en était que plus grande de retracer un tableau identique de l'histoire de l'art depuis la date de 1800. Sans doute aurait-on pu dire qu'il n'y a pas à craindre de se répéter puisque le côté faible des expositions c'est leur condition précaire, et que de nouvelles générations montent à la vie qui, elles aussi, veulent faire leur éducation, non d'après les yeux des autres, mais d'après leurs propres yeux. Mais, sans compter la difficulté, pour certains ouvrages importants, de les solliciter une deuxième fois à un intervalle relativement rapproché, la leçon n'avait qu'à gagner si on arrivait aux mêmes conclusions avec d'autres éléments, et si on créait un attrait nouveau en évitant avec soin les redites pour chercher au contraire certaines pièces inattendues. C'est ce qu'avait compris si justement M. Émile Molinier dont le programme, à la fois plus général et plus méthodique que celui de 1889, tentait de réveiller dans l'esprit des visiteurs de 1900, doués d'un peu de culture et d'imagination, la série des impressions éprouvées par nos aïeux en face des morceaux glorieux ou des pièces de combat qui avaient marqué successivement les péripéties des grands conflits entre idéals, au cours des Salons du siècle.

Ce programme prévoyait même un groupement très suggestif du mobilier aux diverses périodes de notre histoire contemporaine, en vue de rattacher l'exposition du siècle à l'ensemble si imposant et si instructif, préparé au Petit Palais, préambule vivant et animé du musée du mobilier français ouvert au Louvre un an plus tard.

On sait à quel point ce programme dut être réduit. Une première difficulté très grande provenait de ce fait que, depuis la fondation du musée des artistes vivants, — en 1818, — les ouvrages les plus remarquables des Salons, acquis par l'État, étaient placés au Luxembourg, d'où une partie a ensuite émigré au Louvre.

L'histoire des principaux chefs-d'œuvre des Salons était donc, jusqu'à un certain point, à peu près réalisée déjà par les salles du XIXe siècle au Louvre et par le Luxembourg.

C'était là un obstacle, assurément, propre à faire naître des hésitations puisque, en principe, on ne voulait faire aucun emprunt aux collections nationales, qu'il importait de présenter intégralement à l'immense public venu de tous les points du monde. Les organisateurs ne s'en étaient, toutefois, point trop effrayés, prenant à cœur, au contraire, de compléter la démonstration des musées par les pièces qui leur auraient échappé ou qui avaient été dirigées depuis sur les musées de province.

L'autorité personnelle et l'intelligente diplomatie de MM. Émile Molinier, conservateur au Musée du Louvre, chef du service des expositions des Beaux-Arts, et Roger Marx, inspecteur général des musées des départements, chef adjoint du service des expositions rétrospectives, assura la bonne volonté de la plupart de ces derniers établissements, qui répondirent aussi favorablement que les amateurs à leurs sollicitations de dévouement pour cette grande œuvre commune.

Aussi l'Exposition centennale de 1900, aidée et soutenue encore par la brillante exposition rétrospective du Petit Palais, a-t-elle rempli, malgré ces difficultés, les termes principaux de sa mission.

Elle a confirmé les notions fournies par l'exposition précédente sur la formation de notre école contemporaine ; elle a déterminé encore plus nettement les grandes influences qui, venues de différents côtés, ont créé le courant de la tradition nationale ; elle a précisé certaines attaches et certaines filiations qu'on n'eût osé peut-être affirmer tout haut, antérieurement, sans être taxé

de paradoxe, et donné à quelques physionomies tout leur accent et toute leur importance.

Ingres et Corot y sont apparus de nouveau, chacun dans la splendeur de leur génie de beauté et de lumière; Courbet, Manet, Daumier, dans leur originalité puissante ou délicate; Claude Monet ou Renoir, Sisley ou Pissarro ont désarmé, cette fois, les dernières préventions. Enfin des personnalités de second plan, sinon inconnues, du moins très oubliées, sont venues varier de leur note inédite et imprévue le magnifique tableau de notre art contemporain, si riche, si vaste, si divers et si vivant dans son imposante unité. Tels les noms de Mottez, de Trutat, de Guillaume Régamey, de Boissard, de Ch. Le Roux, de Guigou, de Bazille, etc., qui n'étaient guère familiers au grand public.

Sans doute on a pu noter, sur certaines parties de ce développement historique, comme à propos de certaines personnalités, un manque apparent d'équilibre entre les écoles comme entre les artistes; on n'a pas tenu la balance aussi égale que le programme s'en était fait le devoir. Les adversaires attardés et récalcitrants de «l'impressionnisme» ont pu, entre autres, se montrer fort courroucés de voir imposer ce qu'ils appelaient une nouvelle édition de la collection Caillebotte. Mais n'était-ce pas, comme nous l'écrivions plus haut, et le droit absolu, et peut-être même le devoir des organisateurs de l'exposition?

Un musée doit, par le nombre même des ouvrages exposés, se tenir à une échelle relative qui donne la proportion approximative des divers mouvements qui se sont suivis ou contrariés; et c'est ce qui rend leur rôle si malaisé et si délicat, surtout lorsqu'ils touchent au vif des réalités contemporaines. Une exposition, au contraire, nous nous plaisons à le répéter, a l'obligation d'insister énergiquement sur tel ou tel point de l'histoire, principalement lorsque, ainsi que c'était le cas, elle veut procéder définitivement à la revision d'un procès pendant devant l'opinion.

Les hommes de bonne foi et de jugement ne reprocheront sûrement pas à l'Exposition centennale de 1900 d'avoir fait naître

une occasion dernière et décisive de renforcer la leçon donnée avec quelque indépendance pour le moment, sinon avec quelque courage, par l'exposition précédente, par le musée du Luxembourg, et d'avoir, à son tour, rattaché aux plus belles, aux plus franches et aux plus saines traditions de notre école un petit groupe si injustement décrié, comme hélas! l'ont été d'ailleurs leurs prédécesseurs. C'est un nouveau témoignage — et, certes, les faits ne manquent pas — de l'esprit de tolérance, de libéralisme et d'indépendance montré par l'État dans l'administration des arts. Les rapports des artistes entre eux ne sont peut-être pas aussi riches en tels exemples.

A quoi servent, d'ailleurs, les dernières rumeurs des rancunes fanatiques, lorsque ces belles audaces, qui peut-être auraient eu le droit d'inquiéter nos pères surpris, ont été dépassées depuis et de si loin par des tentatives bien autrement téméraires, qu'on accueille aujourd'hui sans émoi.

Il n'est plus une des conquêtes de tous nos « révolutionnaires » de l'art, quelle que soit leur origine, qui n'ait pénétré jusque dans les milieux les plus académiques. Et c'est là une des grandes forces de notre école que ce conflit perpétuel entre un instinct profond de conservatisme traditionnel, très conforme au caractère national, qui la bride et la retient sur le chemin des aventures, et un esprit profond d'indépendance, une généreuse horreur des formules et des redites, un ardent besoin de grand air et de nature qui l'empêche de s'embourber dans les ornières des conventions et de la routine. Il n'est pas jusqu'aux compromis entre ces deux tendances qui ne donnent à l'ensemble des productions moyennes de notre pays un aspect de bonne tenue sans morgue et sans pédantisme, je ne sais quoi de resté jeune et alerte qu'on ne retrouve pas à ce point parmi les écoles étrangères dans la même catégorie d'ouvrages.

L'Exposition décennale, largement ouverte à tous les talents, — du moins en ce qui concerne la France, — et complétée, d'ailleurs, sur quelques points où avaient pu se produire des abstentions, par la Centennale, a montré, malgré tant de sources

diverses d'inspiration, malgré le génie, en apparence si opposé, de ses maîtres et le caractère individualiste qui semble prédominer de plus en plus, la forte unité de l'école française contemporaine. On a quelque regret que le même esprit large et libéral n'ait pas également régné dans toutes les sections étrangères, chez lesquelles a trop souvent prévalu l'influence officielle des grands corps constitués de l'art. Toutefois, malgré certaines absences ou certaines proscriptions, nous avons assisté à l'incomparable spectacle d'un immense concours artistique tel qu'on n'en avait vu se réaliser depuis longtemps.

Autour de l'école française si activement développée au cours de ces dix dernières années, se dressaient, en effet, toutes les autres écoles du monde dont quelques-unes, par raison politique, s'étaient abstenues chez nous depuis vingt ans. Les unes revenaient, transformées ou rajeunies; les autres arrivaient pour ainsi dire nouvelles; mais de toutes parts, du Nord encore vierge, pourtant si intelligemment ouvert à toutes les formes de la pensée contemporaine, jusqu'aux vieilles écoles méridionales qu'on croyait épuisées et qui se sont revivifiées, par un labeur patient et attentif dans le sens de leur vraie tradition nationale, aux effluves de la nature et de la vérité, de toutes les nations du Nouveau Monde comme de l'ancien continent, et jusque de ces empires lointains des extrémités de l'Orient, accourus à notre civilisation à laquelle ils s'essayaient même pour la première fois au point de vue de l'art, de tous les points les plus opposés de cette terre étroite où tous les hommes qui pensent aspirent à ne plus faire qu'une seule famille et à ne plus posséder qu'une même conscience, sont venues se grouper toutes les images éloquentes de l'idéal que poursuivent ces peuples, ou du moins des efforts plus ou moins ambitieux tentés pour parvenir à l'exprimer. Et, sans chauvinisme artistique, — particularisme mesquin qui, dans ce domaine, n'a pas d'excuse, — sans vouloir non plus diminuer l'importance, réelle pour plus d'une d'entre elles, des manifestations étrangères, on doit constater que, si une esthétique universelle paraît aujourd'hui diriger exclusivement l'imagination créatrice de tous

ces peuples, il n'est plus guère aussi qu'un seul véritable foyer d'enseignement. C'est celui auquel toutes les jeunes générations du monde viennent allumer le flambeau qui doit éclairer leur route, ce foyer de l'art français dont le rayonnement, depuis un siècle, se répand sur l'univers, dont la splendeur a été notre joie, notre orgueil et notre consolation aux heures des amertumes suprêmes, et qui a marqué l'aube de notre relèvement.



Revue de l'Art ancien et moderne.

VASE DE NEVERS.

PREMIÈRE PARTIE.

LA PEINTURE.

L'ÉCOLE FRANÇAISE.

I

ORIGINES DE L'ART MODERNE. — DAVID : PRÉJUGÉS CONTEMPORAINS À SON ÉGARD; RETOUR DE L'OPINION À PARTIR DE L'EXPOSITION DU *SACRE* EN 1889. — CE QU'IL A DÉTRUIT ET CE QU'IL A CRÉÉ. — COUP D'ŒIL RÉTROSPECTIF SUR L'ART DU XVIIIe SIÈCLE : INSPIRATION (L'ART ET LE THÉÂTRE), TECHNIQUE, ENSEIGNEMENT. — VIEN ET LE RETOUR À L'ANTIQUITÉ. — RÉVOLUTION ACCOMPLIE PAR DAVID. — SON RÔLE ET SON ŒUVRE; SA PHYSIONOMIE TELLE QUE NOUS LA CONCEVONS AUJOURD'HUI. — IL EST VRAIMENT LE POINT DE DÉPART DE L'ART MODERNE.

En 1801, à l'heure où commençait le siècle, tous les éléments constitutifs de l'art destiné à le représenter, étaient déjà formés. David était à l'apogée de son talent. Il avait livré à l'admiration des foules les *Horaces*, la *Mort de Socrate, Brutus* et les *Sabines*. Il avait été l'homme de la Convention; il était le peintre de prédilection de Bonaparte, comme il allait être le hérault de Napoléon. Son enseignement s'imposait, de lui-même, despotiquement et sans effort, par le prestige seul de son génie, jusque dans les ateliers de ses rivaux impuissants. Toute l'Europe lui envoyait des élèves. Ses disciples eux-mêmes commençaient à asseoir leur propre gloire qui venait encore consacrer la sienne. Le sort du siècle était désormais fixé.

Sous les coups répétés de ce rude et triomphant adversaire, tout le passé était bien mort. Il n'en restait, du moins, plus guère que quelques rejetons attardés et désorientés qui avaient traversé la tourmente au milieu d'émotions ou d'épreuves plus ou moins cruelles et qui, pour vivoter péniblement, sacrifiaient comme ils pouvaient à la mode nouvelle et déguisaient maladroitement les vieilles grâces démodées de leur pinceau, jadis si vif et si alerte, sous des accoutrements guindés et solennels.

Tout ce passé néfaste et charmant était donc bien mort. Il disparaissait avec un monde désormais enseveli : à des temps nouveaux

IMPRIMERIE NATIONALE.

il fallait un art nouveau, plus mâle, plus expressif, plus propre à répondre aux aspirations d'une humanité nouvelle. Car c'était bien un monde qui s'écroulait et un monde qui naissait, au milieu d'un cataclysme aussi profond et plus soudain que celui qui avait séparé les temps anciens des temps modernes. Et cette crise mémorable, à partir de laquelle les hommes sentaient qu'ils inauguraient une étape décisive dans leurs destinées et qui venait de relever leur dignité en leur donnant la conscience de leurs droits et de leurs devoirs, devait être suivie, dans le cours du siècle, d'une série d'autres révolutions qui allaient changer non seulement leurs conditions d'existence, les rapports des hommes entre eux, mais encore la conception de leurs rapports avec l'univers et modifier jusqu'à la face même de cette petite planète, chaque jour plus étroite, à laquelle leur sort est fixé.

Cet art nouveau d'un monde nouveau, ce fut David le premier qui le donna.

Après que, pendant plus de quarante années, il eût guidé la conscience artistique de la nation et l'on peut dire de l'Europe entière, après qu'il lui eût imposé sa direction morale et son langage, par le retour cruel de toutes choses humaines, son œuvre fut honnie et son nom détesté. Sa doctrine, dénaturée et aveulie par des élèves dégénérés, ignorants et fanatiques, qui confondaient la majesté avec l'emphase, le savoir avec le pédantisme, la correction avec la platitude, devint à son tour odieuse aux générations qui montaient, ardentes, enthousiastes, belliqueuses et injustes, si toutefois c'est être injuste que de s'affirmer selon les lois de la vie.

Et dans cette longue lutte entre deux écoles qui, toutes deux cependant, étaient nées au sein de son enseignement, la dernière ayant enfin dominé, nous avions, à notre tour, nous aussi, nous ses derniers descendants, hérité des préjugés romantiques à l'égard de cette grande figure de David qui ouvre notre temps.

Nous ne l'apercevions plus qu'à travers ou les *Horaces* et *Brutus*, ou les *Sabines* et *Léonidas*, sans plus comprendre d'ailleurs ce qu'il y a de vraiment cornélien dans ces premiers ouvrages et sans reconnaître que des autres sortirent plus tard l'*Œdipe* et la *Source*, le *Saint Symphorien* et la *Stratonice*, c'est-à-dire ce qui est devenu pour nous

et ce qui restera assurément comme l'expression suprême de notre idéal moderne du Beau.

On lui rendait encore, il est vrai, quelques hommages, par respect pour ses admirables portraits, dont la réalité simple et saisissante,



Baschet, édit.

David : Mme Vigée-Lebrun. (*Musée de Rouen.*)

l'aisance et la force, l'intelligence et le caractère, bien que notre école n'ait jamais, même dans ses plus mauvais jours, manqué de portraitistes de talent, n'avaient de précédent que chez les grands maîtres d'Italie et de Flandre, si ce n'est peut-être La Tour qui, sur ce point, semble être son seul devancier.

Mais pour le reste, nous ne le connaissions plus, nous ne lui pardonnions plus tant de casques et de cimiers, de ptéryges et de cothurnes, dont le pauvre et morose bric-à-brac avait attristé si longtemps nos Salons.

C'est l'Exposition centennale de 1889 qui créa un commencement de réaction favorable à l'œuvre de David, en allant chercher le *Sacre* à Versailles. Celle de 1900, en face des *Aigles*, trouvait un public reconquis.

C'était, il est vrai, pour les Parisiens, il y a douze ans, une chose bien lointaine et sur laquelle planaient d'obscures et vieilles préventions que ce Couronnement de l'Empereur. Des esprits très libres et très perspicaces comme Thoré qui, en plein triomphe des idées romantiques, ne craignait pas d'affirmer l'étendue du rôle de David, considéraient encore cette grande peinture, ainsi que celle des *Aigles*, comme des documents historiques plutôt que comme des œuvres d'art. L'Exposition universelle et le Louvre n'ont peut-être pas donné à la première un cadre aussi recueilli que son ancienne salle silencieuse et solitaire de Versailles, mais, du moins, ils l'ont rendue à la vie.

Dès le jour où l'on rapprit à connaître cette vaste composition d'un calme si solennel, d'une grandeur si imposante, et d'une puissance si simple et si auguste, dans cette belle lumière égale qui ajoute à la solennité et à la grandeur de ces grandes choses, où tout est dit de ce qu'il faut dire sans rien de plus, ni rien de moins, avec une tranquille certitude, œuvre à la fois si digne du peintre et de son héros, ce fut, de toutes parts, comme une admiration nouvelle ou plutôt même inconnue, qui reporta notre sympathie sur les autres ouvrages du maître. Depuis, nous recueillons avec piété, dans un élan unanime, les glorieux vestiges de son pinceau et, comme nous sommes parvenus à un carrefour du temps d'où nous pouvons nous retourner pour embrasser, avec tout le recul nécessaire, l'ensemble des efforts de notre siècle, nous pouvons fixer sans passion l'œuvre de David dans l'histoire et le considérer avec gratitude comme le véritable fondateur de l'art moderne.

Pour bien comprendre le vrai caractère de l'art de David et son rôle dans notre histoire contemporaine, et se rendre compte de ce

qu'il a détruit et de ce qu'il a fondé, il suffit de jeter un regard en arrière et de se représenter en une rapide vision quel était l'art du XVIIIe siècle.



Revue de l'Art ancien et moderne. DAVID Mme Tallien.

Nous l'avons réhabilité à son tour, nous aussi, cet art frivole et séduisant, sensuel, aimable et facile à vivre, qui nous représente par ses défauts comme par ses qualités, les qualités et les vices charmants de ce monde qui se dissolvait. Nous n'avons plus à en craindre les effets et, tout au contraire, nous sommes portés à lui envier ses bonnes façons, son air avenant et son élégance si aisée. Mais si nous le jugeons à fond, sans parti pris, comme sans engouement, nous sommes surpris de la pauvreté de son inspiration et de son invention, de la médiocrité trompeuse de ses moyens d'expression, de

l'insignifiance de son rôle social et de la place qu'il tient au milieu des autres manifestations de l'esprit humain, si fortement remué déjà par tant d'obscurs et graves problèmes.

C'était, sauf quelques grandes exceptions, un art tout de convention et de manière, étranger à la masse du peuple intelligent, qui n'avait d'autre souci que de satisfaire aux goûts superficiels et dépravés d'une aristocratie déjà mêlée de petits marquis et de gros traitants. Après avoir été le témoin solennel et même le coopérateur recueilli de la magnificence des grands rois, il était descendu des lourds caissons dorés de Versailles pour s'asseoir sur les dessus de porte de Bellevue et de Louveciennes, acceptant le rôle de confident d'alcôves ou de compagnon de plaisir des «petites maisons» et des Trianons. Il était devenu le favori des maîtresses et le protégé des financiers.

Délassement de choix d'une minorité voluptueuse, égoïste et sceptique, il avait perdu le fonds solide de qualités traditionnelles qui pouvaient l'entretenir. L'esprit d'observation y était pour ainsi dire nul. On vivait la plupart du temps sur le premier acquit de l'école. On ne prenait plus de modèles et c'était tout comme pour le cas qu'on en faisait. C'est au point que Mariette pouvait, à bon droit, signaler comme une singularité chez ce rare et précieux Liotard, qu'il ne savait rien peindre, même les objets les plus indifférents, «à moins qu'il ne les eût en original sous les yeux». Qu'avaient-ils besoin, d'ailleurs, de voir la nature, où ils ne découvraient plus rien, selon le mot de David, «que ce qu'ils savaient par cœur»?

L'imagination, par contre, sous des apparences de vivacité, d'exubérance et de fantaisie, était devenue d'une pauvreté navrante. Banalités allégoriques et mythologies rebattues qui ne gardaient un peu de piquant que par leur esprit de courtisanerie adulatrice, antiquités déclamatoires qui formaient la matière habituelle des concours scolaires et des morceaux de réception, scènes chevaleresques, pastorales, chinoiseries, conversations galantes, paysages composés, tout cela n'était qu'un art de théâtre, né du théâtre qui, pendant tout un siècle et plus, en fut la source d'inspiration presque exclusive.

Car le théâtre, d'un bout à l'autre du siècle, fut en France la passion universelle. On jouait la comédie partout, à la cour, au château,

à la ville, dans toutes les maisons un peu cossues. Chacun composait sinon des comédies ou des tragédies du moins des divertissements et des proverbes. Des troupes comiques suivaient les armées et c'était même sur la scène, dans les entr'actes, que le maréchal de Saxe donnait ses ordres de bataille. Les moindres querelles entre cabotins causaient à Paris autant d'émotion que les plus graves événements politiques. Les mémoires et les correspondances du temps sont souvent fastidieux par la narration de ces incidents et par l'accumulation des comptes rendus scéniques. C'est le théâtre, mode privilégié d'expression de notre génie national, qui manifeste le plus fidèlement, à cette époque, tous les ébranlements de la pensée et toutes les vicissitudes de la mode.

Si l'on se livre à un petit travail de rapprochement entre le mouvement artistique, donné par la succession des Salons et l'histoire du théâtre racontée par les *Mémoires secrets* de Bachaumont, la *Correspondance* de Grimm, le *Journal* de Collé, les *Lettres* de Clément, etc., on est frappé de voir les sujets des tableaux suivre constamment des variations parallèles au mouvement de l'art dramatique.

Je n'ai pas besoin de signaler la concordance des sujets antiques ou bibliques avec le théâtre classique, la tragédie, réveillée encore par les grands opéras d'*Orphée*, d'*Alceste*, d'*Hippolyte*, etc. Mais c'est aux scènes de la comédie italienne que Gillot et Watteau empruntèrent leurs types, devenus immortels, de Pierrot et d'Arlequin, de Scaramouche et de Colombine. Gillot avait éveillé sa fantaisie décorative au milieu des pantomimes et des ballets de Benserade et de Lulli; ce fut également l'opéra qui fut l'inspirateur de toutes ces scènes chevaleresques imitées de l'Arioste ou du Tasse, ces Roland et ces Amadis, ces Renaud et ces Tancrède, ces Herminie et ces Armide, que célèbrent à l'envi, à la suite de Lulli, de Glück, de Piccini ou de Rameau, les Coypel, les Vanloo, les Lagrenée, les Pierre, les Jollain, les Fragonard et tant d'autres, comme les drames musicaux de Wagner, de Berlioz ont, de notre temps, inspiré la fantaisie de Fantin-Latour. C'est des innombrables ballets de pastorales, originaires de l'*Aminta* ou de l'*Astrée*, que relèvent les bergerades que Watteau et Boucher répandirent par le monde. C'est à toute la littérature

de pamphlets et de contes, mais surtout aux pièces orientales de Collé, de Favart, de Belin, de Noverre, de Champfort et même et surtout de Voltaire, dont le théâtre, imbu d'idées novatrices jusque dans la mise en scène et le costume, eut tant d'influence sur son siècle, qu'est née la mode des turqueries et des chinoiseries et de tout cet exotisme qui passionnait, avec les premiers orientalistes partant à la suite de nos ambassadeurs ou qui amusait, dans le joli badinage spirituel des décorateurs attitrés de kiosques, de pagodes et de petits appartements : les Pillement, les Huet, les Peyrotte, les Lajoue, les Fragonard, capricieuse farandole que conduisaient toujours Watteau et Boucher.

C'est du décor de théâtre que relève le paysage. C'est le théâtre de Diderot et les pièces bourgeoises de Sedaine qui ont fait naître le genre bonhomme et sentimental représenté par Greuze, de même qu'à la fin du siècle, le *Siège de Calais* (1775) de M. du Belloy occasionna tout un mouvement de peinture historique et nationale qui fleurit environ dix ans avant la Révolution, avant-coureur des sujets romantiques.

C'est donc bien le théâtre, qui présente tant de corrélation avec la peinture et de nos jours a conservé sur d'autres points son influence sur les arts plastiques, qui dirige le grand courant de l'inspiration artistique, auquel échappent seules de rares figures originales, étroitement attachées à la vérité et à la vie, comme Chardin et La Tour, ou qui, nées dans la manière, la dominent et la dépassent en créant, comme Watteau, d'un genre faux et artificiel, tout un monde merveilleux de vraisemblance et de rêve.

Relâchement dans la pensée, relâchement dans la traduction, tout cela était autant la faute de l'enseignement que des mœurs. Ce n'est pas que l'enseignement ne fût, par certains côtés, sérieux et solide; il offrait quelques apparences de méthode et de discipline qui nous séduisent aujourd'hui dans le laisser aller et le négligé de nos études premières. Il fallait pour les élèves savoir beaucoup. On exigeait beaucoup des aspirants à la gloire, dont le sort était entre les mains de ceux mêmes à qui ils venaient disputer le succès et ses avantages positifs.



Cliché Braun.

DAVID : Le Sacre (fragment).

Il fallait pour être admis à exposer, c'est-à-dire pour trouver le moyen de se faire distinguer et par conséquent de vivre, arriver à tout prix à l'un des titres de l'Académie, corporation tyrannique qui fut pourtant remplacée plus tard par une congrégation bien plus étroitement fermée. Cela n'empêcha point sans doute Watteau, ni Chardin, ni Vien lui-même d'y trouver des juges intelligents et libéraux, mais que d'autres, — et nous en voyons de nos jours encore l'exemple heureusement affaibli, — sacrifièrent tout ce qu'ils pouvaient avoir de personnalité aux nécessités qui les livraient au bon plaisir des Jurys et aussi du public formé par eux.

L'enseignement, toutefois, était tout académique, nous dirions même corporatif et professionnel. On y donnait des recettes infaillibles pour les concours de Rome ou l'agrégation à l'Académie. On y apprenait, avec une adroite calligraphie de la brosse, à trousser des draperies, à chiffonner les étoffes; on y donnait un répertoire de gestes et d'expressions pour toutes les circonstances et, toute sa vie, on continuait à peindre des êtres vivants d'après des modèles « dont les bras, disait David, étaient soutenus avec des cordes et les pieds calés avec des coins de bois ».

L'école présentait donc un ensemble brillant et facile de qualités toutes scolaires, d'habileté professionnelle et pratique, élégante et maniérée, mais au détriment des conditions les plus urgentes de l'art. Les individualités y étaient rares et, dans ce domaine, il n'y a guère qu'elles qui nous intéressent ou du moins qui nous attachent.

La première croisade entreprise par Vien donna déjà un commencement de satisfaction au sentiment général, fatigué du sensualisme polisson de toutes ces nudités grassouillettes, de la fadeur ambrée de ces fables éternelles et de la monotonie de tous ces contes à dormir debout. Elle coïncidait avec le grand mouvement d'idées nouvelles soulevées par la discussion des philosophes et aussi avec le renouveau des études sur l'antiquité réveillé par les premières fouilles d'Herculanum, suivies bientôt des travaux de Caylus, l'un des premiers protecteurs de Vien, les publications de Saint-Non, les écrits de d'Agincourt et des archéologues allemands Winckelmann, Heyne, Lessing et du peintre Raphaël Mengs.

On recommença à puiser aux sources éternelles de l'art antique. On crut y retrouver les règles de la beauté et les lois du dessin. Au milieu du concert, persistant jusqu'au dernier jour, de roucoulements et de soupirs, de pipeaux et de hautbois, l'art reprenait en dignité et en tenue.

Mais c'était là une réforme insuffisante. Car ce qu'il fallait, c'était une transformation radicale, une rupture complète avec le passé et, comme dans l'ordre social et politique, comme dans la vie de la nation dont il devait être l'image, une révolution.

Cette révolution, David l'accomplit.

Formé par Vien, David fut mêlé, à Rome, pendant plusieurs années, au milieu des savants qui scrutaient le mystère toujours renaissant du monde antique et y découvraient non plus seulement les chefs-d'œuvre classiques de l'art gréco-romain ou leurs répétitions pour ainsi dire officielles, mais toute la nouveauté de cette vie intense dont nos générations ont arraché au sol tant de vestiges singuliers et imprévus et dont l'inattendu n'est pas épuisé. Avec sa puissance d'imagination réaliste, il revécut entièrement la vie des anciens. Il en était tout pénétré et avait, par un effort continu, tenace et conscient, effacé en lui les dernières traces persistantes, même à travers l'enseignement de Vien, de la pédagogie académique. L'apparition des *Horaces*, en 1785, causa un transport universel et entraîna à sa suite toute la jeunesse, tous ses concurrents et jusqu'à son vieux maître.

Et, chose curieuse et déjà remarquée[1], la révolution de l'art précédait la révolution politique et si David fut l'homme de ces jours si troublés et si grands c'est qu'il s'était trouvé à point pour les représenter, c'est qu'il apportait à la nation soulevée un idéal tout formé, un idéal presque surhumain, seul convenable à cette succession d'événements tragiques. Car ces images héroïques, si fières, si austères, si tendues, pouvaient seules répondre exactement aux rêves d'une période d'exaltation passionnée, où les armées sortaient du sol, où les héros ne se comptaient plus, où le sacrifice était comme la loi

[1] E. Delécluze, *David et son temps*.

suprême, où, tour à tour, chacun des adversaires portait, avec un égal courage, avec le même sourire altier et dédaigneux, sa tête sur l'échafaud permanent.

Les *Horaces*, la *Mort de Socrate, Brutus,* qui semblent pour nous l'expression même de l'idéal révolutionnaire, sont tous antérieurs à la crise qui supprima la royauté et, bien mieux! furent des commandes de la royauté elle-même!

Ce qu'il y a d'instructif dans l'œuvre de David — et c'est encore une remarque de son élève Delécluze, dans un jugement sur son maître, si équitable et si exact qu'il est redevenu le jugement définitif de la postérité — c'est que juste au moment où ces images épiques qui avaient secoué la torpeur des imaginations engourdies, réveillé les plus hautes pensées et créé un courant d'esprit antique touchant à toutes les questions du goût et atteignant même jusqu'aux choses les plus contingentes de la vie industrielle et de la mode, David seul, parmi ceux dont la mission est de voir et de conserver la vision vivante des choses vues, semble avoir eu conscience de la grandeur esthétique des réalités environnantes. Il abandonne les sujets grecs et romains et, aux heures où la vie publique lui laisse le loisir de reprendre son pinceau, il aborde avec une foi ardente, une passion, contenue seule par le souci aussi profond de la vérité, certains sujets tout à fait contemporains, pour ne pas dire immédiats, qu'il traite avec le réalisme puissant et digne de ses plus beaux portraits et la grandeur simple de l'Histoire.

On sait de reste l'action, unique dans notre développement artistique depuis Lebrun, exercée par ce grand artiste et aujourd'hui on estime hautement non seulement les résultats de son enseignement et de son influence, mais l'œuvre même de ce génie positif, robuste, franc, clairvoyant et sûr, toujours sincère et respectueux de la vérité jusque dans les entraînements où le conduit l'abus des principes et de l'érudition aboutissant, par moments, à l'esprit de système.

Sans montrer de puériles sévérités pour un art dont nous apprécions d'autant mieux les attraits que nous n'avons plus guère que le bénéfice des chefs-d'œuvre qu'il a produits, un juste oubli ayant submergé les innombrables redites et les plus décourageants pastiches,

nous sentons quelle œuvre bienfaisante David a accomplie en substituant aux goûts futiles du régime passé un idéal viril et grandiose d'où devait jaillir pour tous, des sources nouvelles de haute délectation morale.

David est donc grand par ce qu'il a détruit et grand par ce qu'il a créé. Nous lui sommes reconnaissants d'avoir, le premier, combattu à outrance les déplorables errements de l'enseignement des académies avec un bon sens droit et naturel et un accent que retrouvera plus tard son grand disciple, Ingres, gardant la parole de vérité au milieu de ceux qui usurperont le titre de détenteurs privilégiés de cette tradition même et de ses principes.

Mais sa physionomie, prise comme individualité, nous retient par son caractère puissant et exceptionnel; nous savons la voir désormais sous toutes ses faces, à travers les variations si honorables de son idéal artistique; elle nous intéresse même davantage aujourd'hui en ce que nous le sentons moins inflexible et dogmatique, que nous ne le voyons plus toujours en magister inexorable faisant marcher l'art d'un seul pas du bout de sa férule despotique, en ce que nous découvrons en cette âme ardente d'inquiétudes, de curiosités, d'étonnements. Nous sommes heureux de le voir modifier à plusieurs reprises sa propre direction, subir lui aussi l'action des autres, accepter des influences — et quelles influences! — non plus seulement celle des Romains, puis des Grecs ou des Étrusques, comme on disait alors, ni même de Raphaël ou du Dominiquin, mais des primitifs de Florence, de Giotto, de Fra Angelico ou de Pérugin auxquels il pense dans son *Léonidas,* et des vieux Flamands dont le milieu sympathique a rajeuni et réchauffé son art durant les jours d'exil de ses dernières années; il leur prenait avec candeur une certaine chaleur de coloris et des naïvetés supérieures de dessin qui le rapprochent alors si étroitement des premiers ouvrages de son élève Ingres, qu'on serait tenté decroire qu'il en ait subi l'action en retour. Car il reçoit aussi à l'occasion l'influence de ses propres élèves, soit dans les excès d'archaïsme et d'érudition où se complaisait le petit groupe des *primitifs* dont nous reparlerons plus tard, soit dans leurs tendances vers le mouvement et l'action, comme nous le voyons par les *Aigles,* où

il se souvient manifestement, bien que non sans gaucherie, de cet élève, chéri jusqu'au dernier jour et admiré, qui va donner, avec les *Pestiférés de Jaffa,* le mot d'ordre d'une agitation nouvelle retournée contre ses principes. Enfin, nous le voyons plus instinctif, plus spontané, moins raisonneur et systématique. Pour tout dire, nous lui avons retiré son casque. Il est bien désormais un des nôtres.



Baschet, édit.

DAVID : Mme Picquet.

Il a, en plus, pour nous, ses héritiers, un double droit particulier à notre gratitude, car aux deux pôles opposés, il marque le point de départ de l'art moderne.

Il est, en effet, le restaurateur de la grande idée plastique léguée par l'antiquité; il est un des jalons de la grande tradition humaine

d'idéal anthropomorphique qui va de Phidias à Raphaël et de Raphaël à Ingres.

C'est ce culte de la forme, cette recherche émue et passionnée sur la vie de la purification du dessin qui, à travers les fausses interprétations scolaires, a donné. néanmoins, pendant ce siècle, une bonne part de sa tenue exceptionnelle à l'école française et lui a fourni un instrument digne d'exposer les plus hautes conceptions.

En second lieu, il a remis l'art dans sa voie normale qui est d'être en corrélation étroite avec les choses de son temps, dont il est le premier et le plus puissant interprète. Il a créé et il a eu la volonté de créer un art qui ne fût pas égoïstement désintéressé des préoccupations morales de l'heure présente.

Dans un passage fort remarquable de son livre, Delécluze, qui fut parfois si injuste pour d'autres, s'étend avec une sagacité, méritoire à cette époque, sur ce que nous appellerions l'état d'âme des contemporains de David. Il explique avec clairvoyance que ce qui a manqué à son maître comme à tous ses prédécesseurs depuis deux siècles, c'est ce milieu général, sinon populaire, qui a puissamment aidé les artistes d'autrefois, milieu qui eut une croyance, ou vraie ou factice, mais partagée avec l'artiste, un fonds d'idées communes auxquelles celui-ci apporte l'appui, l'autorité et le prestige de son langage imagé.

David eut conscience de cette dissociation entre l'art et la vie; il eut la volonté de la faire cesser et il s'efforça constamment de se trouver en concordance avec l'esprit de son temps. C'est une leçon qu'aucun des grands artistes qui lui succéderont dans le cours du siècle n'oubliera plus et sur laquelle ils se rencontreront tous de quelque côté qu'ils viennent. Cette unité morale, faite par la foi religieuse qui donna si longtemps sa direction à l'art, chargé presque uniquement d'en répandre les enseignements, David essaya de la remplacer par la recherche d'une autre base, intellectuelle et morale; il apporta dans son art la vraie foi civique et patriotique dont l'ardeur animait son âme, le fécondant par une pensée réfléchie, persistante, qui, bien qu'elle soit loin d'être d'une aussi haute philosophie, fait, de ce côté, de ce grand réaliste, le continuateur de Poussin.

II

LA TRADITION DE DAVID : LE NU ET L'ANTIQUE ; LA PEINTURE DE SCÈNES CONTEMPORAINES. — ÉLÈVES ET CONTEMPORAINS DE DAVID. — PRUDHON ; GROS. — BONAPARTE ET SON INFLUENCE SUR LES SUJETS CONTEMPORAINS. — CE QUI MANQUAIT À DAVID, CE QU'APPORTE GROS. — ASPECT GÉNÉRAL DE L'ÉCOLE : GIRODET : LES PREMIERS *LUMINISTES ;* REGNAULT ; GUÉRIN ; GÉRARD ; LES *PRIMITIFS ;* LEUR INFLUENCE SUR DAVID ET SUR INGRES. — SUITE DE L'EXAMEN DE L'ÉCOLE : PETITS ASPECTS FAMILIERS ; INFLUENCES SEPTENTRIONALES (LES HOLLANDAIS, RUBENS) ET ACTION DES MUSÉES (LUXEMBOURG, LOUVRE, PETITS-AUGUSTINS, VERSAILLES).

Parmi les élèves de David, les uns poursuivirent sa tradition antique de glorification des formes nues, les autres se lancèrent dans sa voie contemporaine avec une énergie qu'accrurent les événements et qu'exaspérèrent les excès des premiers. Les uns et les autres précipitèrent par leur conflit le nouvel avatar de l'art moderne.

Au nombre des premiers, il n'en est qu'un qui ait vraiment recueilli l'héritage du maître. Son nom est demeuré immortel; c'est Ingres. Mais son heure n'est pas venue : dans ce mouvement de réaction qui s'accentue chaque jour, il est, le premier, victime des préjugés dont ses adversaires ultérieurs auront à leur tour tant à souffrir. Pour l'instant, il ira se plonger dans la solitude de Rome, en face de ses maîtres de prédilection et, hélas! avec la misère pour compagne, s'enfermer étroitement dans son rêve entêté de vérité toujours plus haute et de beauté toujours plus pure.

A la tête des autres se trouve une personnalité à laquelle notre temps a, également, rendu toute son importance. C'est Gros, qui allait exactement prendre sa place dans l'école, la première année même du XIX[e] siècle avec ce tableau de *Bonaparte distribuant des sabres d'honneur,* dont l'exposition centennale a souligné l'intérêt.

La direction de David se manifesta sur l'école française avec autorité jusqu'en 1816, date de son exil, et aussi de l'avènement du nouveau régime dont l'esprit politique allait brusquer la réaction commencée contre l'art issu des idées révolutionnaires. Mais l'apogée de son influence se place en 1800, après l'apparition des *Sabines*. Dès ce moment

IMPRIMERIE NATIONALE.

sans qu'il décline, puisque ce n'est qu'en 1808 qu'il exposa le *Couronnement*, toutes sortes de ferments s'agitent sourdement autour de lui dans l'art comme dans la société, cette société sensuelle et exubérante, confuse, trouble, mêlée, respirant avec ivresse après tant d'effroyables angoisses, folle de vagues espoirs au bruit des fanfares victorieuses et au froissement des étendards conquis au delà des Alpes; milieu singulièrement incohérent où se heurtaient en des contrastes étranges, où s'unissaient en des compromis les plus imprévus, toutes les subsistances du passé, toutes les audaces nouvelles, toutes les curiosités désordonnées, un moment arrêtées ou calmées par la tempête des mauvais jours.

Mais, dans tout fruit mûr est déjà formée la graine des futurs avrils.

Sous l'apparente unité que présente l'École se perçoivent déjà assez nettement des tendances plus ou moins distinctes de l'idéal de celui qui semble la diriger.

Il y a d'abord tout près de David, un grand solitaire, une de ces rares figures qui, dans l'histoire, défient toute catégorie et montrent qu'il y faut toujours tenir compte de la puissance et de l'imprévu des individualités. Prudhon est sans doute de son temps bien qu'il n'y relève guère de personne et qu'il ait été chercher pour ancêtres des maîtres un peu négligés à ce moment : Corrège, Léonard et Andrea del Sarto, dont il est vraiment, dans sa personnalité plus modeste, le digne héritier. Il n'y est pas précisément méconnu puisque, quelques années après, il recevra des témoignages certains de la bienveillance impériale, mais il y reste sans autorité et sans influence et n'y forme pas de continuateurs directs. Ce charmeur incomparable, ce rêveur discret, comme la France avait eu déjà Lesueur, qui a senti, avec une voluptueuse et chaste tendresse, la grâce de la femme et de l'enfant, dont l'œuvre exhale une si forte et si subtile émanation de jeunesse et d'amour, ce magicien de la lumière, cet interprète ému et ingénieux des beautés de la nature, témoigne que la langue mystérieuse de la poésie n'était pas absolument incomprise alors. La génération prochaine n'oubliera pas de lui demander le secret de son exécution souple, grasse et nuancée, ainsi que de ces accords et de

ces harmonies d'ensemble que Gros et lui seront alors les seuls à deviner.

Le cas de ce dernier est encore plus extraordinaire et mieux que le précédent, il montre combien il faut se défier des généralisations outrées.



Baschet, édit.

PRUDHON : Zéphyre.

Dans l'art, toute théorie et toute école ne prévaudra jamais contre l'affirmation d'un caractère individuel. Les plus fortes disciplines scolaires qui enchaînent, semble-t-il, des générations ne peuvent rien contre certains tempéraments primesautiers. Gros, par exemple, était loin d'être un combatif et un révolutionnaire, lui qui

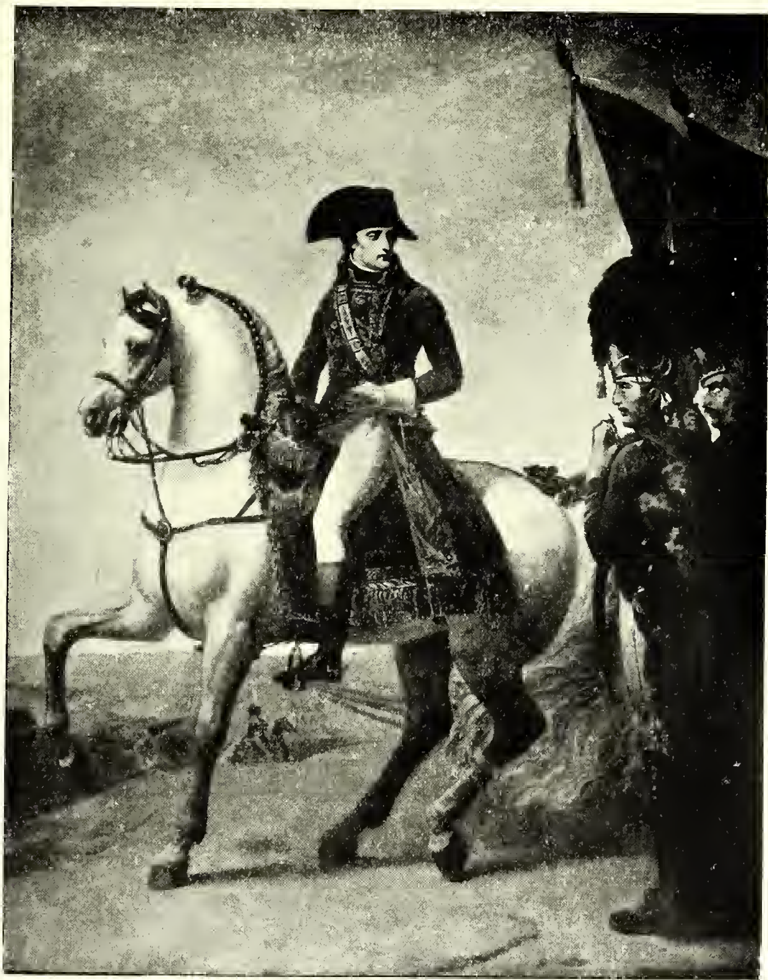
se désespérait plus tard de manquer aux principes de son maître, lorsqu'il opposa de toutes pièces les germes les plus violents de réaction contre l'enseignement même qu'il voulait défendre. Mais les milieux qui façonnent presque toujours les hommes à leur image, par moment, se plaisent, comme par un besoin intermittent de paradoxe ou de contradiction, à les former tout à fait à l'opposé.

Nature éminemment instinctive et spontanée, les circonstances vinrent encore en aide au tempérament de Gros. Parti de bonne heure en Italie, mêlé à la vie des camps, près de ce pâle guerrier dont les actions étonnaient déjà le monde, Gros échappa à temps au prurit d'érudition qui gagna la plupart de ses condisciples; il subit le choc inoubliable de ces prodigieuses réalités. Quelques efforts qu'il fît plus tard pour rentrer sous la discipline première, c'en était fait de son génie, réaliste lui aussi, mais d'un réalisme passionné qui dépassait la représentation propre des êtres pour fixer la vie et l'action.

La faveur de son premier protecteur fournit une ample matière à son inspiration. Bonaparte, on le sait, ne voulut prendre à l'antiquité que le nom et le laurier de César. Son ambition pratique ne concevait pas qu'il y eût des talents perdus à célébrer des héros lointains ou des êtres imaginaires alors que tant d'exploits modernes s'offraient à l'imagination des artistes. Il reprit pour son compte l'appel que Bénézech adressait dès l'an IV aux artistes français et favorisa leur essor en les faisant servir à sa gloire. Il créait, lui-même, de ce chef, un courant de sujets contemporains, pris non plus par le petit côté du genre ou de l'étude de mœurs, mais décidément par le grand côté de l'histoire, à la tête duquel il mit David lui-même, suivi de Gros, de Gérard, de Prudhon, de Girodet et même de Guérin, courant dont le Musée de Versailles nous fait pressentir la production innombrable, qui contribua pour une forte part à sortir l'inspiration de l'ornière antique et eut une action indiscutable sur la direction prochaine de l'art.

Pour en revenir à Gros, la grande toile des *Pestiférés de Jaffa*, au cadre de laquelle toute la jeunesse artistique vint solennellement porter une palme au salon 1804, fut l'occasion de la première manifestation de ce que nous appellerions «l'esprit nouveau», qui trou-

vera près d'elle un appui réitéré, vingt-cinq ans plus tard, au moment de l'explosion définitive, lorsque, après 1830, le gouvernement libéral, la tirant des greniers où elle était enfouie depuis quinze ans, rendra cette composition significative et doublement historique aux admirations enthousiastes de la jeunesse romantique. Elle contenait déjà, je ne puis dire toute la révolution, mais toute l'évolution nouvelle.



Baschet, édit.

GROS : Bonaparte distribuant des sabres d'honneur. (*Palais de Compiègne.*)

Malgré sa grandeur et sa puissance il manquait plus d'une chose à l'art de David dont la tension première avait si exactement répondu à l'exaltation unanime des esprits pendant la période révolutionnaire. On le trouvait immobile et, en effet, il ne comprenait pas l'agitation

de la vie ou s'il tentait de la traduire, comme dans les *Sabines* ou dans les *Aigles*, on ne peut pas dire qu'il y réussit; il n'avait recherché que ce qu'il appelait le beau visible; il n'avait pas — David l'avoue lui-même — le sens du merveilleux. Il ne comprenait la lumière qu'au grand jour, ignorait le mystère, mystère du clair-obscur, mystère de la couleur, ce langage musical et comme surnaturel des tons. Il n'était ni sensuel, ni sensible, son art était avant tout un art de volonté, d'intelligence et de raison.

Gros apportait du coup sur des sujets contemporains et, plus tard, sur des sujets d'histoire moderne qui, dès 1812, comme le *Charles-Quint à Saint-Denis*, serviront de modèles à l'ardente poussée historique du romantisme, une foule d'éléments nouveaux ou renouvelés qui forment le fonds où puiseront largement Géricault et Delacroix.

Dès le premier jour, dans les *Pestiférés de Jaffa*, par la simple puissance de sa vision indépendante et comme restée vierge, en essayant uniquement de donner un corps aux images qui l'avaient si vivement frappé, il vivifie le champ de la peinture comme si quelque Rubens nouveau y fût venu secouer son verbe tumultueux et enflammé.

Les groupements et la pantomime, le clair-obscur et la couleur, les figures et le décor, tout cela était distribué, combiné, accordé en des jeux si puissants et si imprévus, par une instrumentation si riche et si sonore, avec une telle force expressive d'illusion et de vraisemblance que, malgré les accrocs à la vérité anatomique, aux lois de la perspective, et peut-être bien à d'autres principes plus ou moins scolaires, le spectateur était introduit comme un témoin ému et intéressé dans le spectacle représenté.

Ce pathétique inattendu, cette importance harmonique des fonds, cet accent du paysage et jusqu'à cette saveur exotique qui prépare tout l'orientalisme de Delacroix, cette liberté d'écriture, cette technique rapide et hardie qui permettaient de fixer, avec le feu de l'improvisation, la spontanéité de la vie agissante, toutes ces formes inaccoutumées étaient bien faites pour ébranler fortement des esprits déjà troublés et impatients qui n'attendaient qu'un guide et qu'un mot d'ordre. Volontairement ou non, ce rôle échut à Gros.



Cliché Braun.

GIRODET : Endymion. (*Musée du Louvre.*)

Qu'on ne s'imagine point, d'ailleurs, qu'il se produisît immédiatement dans l'école quelque stupeur ou quelque scandale. On ne découvrit pas de suite la portée de l'œuvre de Gros et l'on n'en prévit pas toutes les conséquences.

L'auteur des *Pestiférés de Jaffa*, de la *Bataille d'Aboukir* et d'*Eylau*, consacré officiellement par le pouvoir, approuvé par son maître, pouvait alors jouir sans remords de cette explosion d'une popularité qui se retournera contre lui, un jour, si tristement.

C'est que, d'abord, on ne vit dans ces tableaux que des manifestations en dehors de l'ordre proprement historique qui restait intact, des « tableaux représentant un sujet honorable pour le caractère national », comme disait le programme des concours décennaux institués par l'Empereur; et David espérait lui-même, nous dit-on, que cette chaleur communicative qui s'en exhalait réveillerait le coloris de l'école française, par trop anémié.

Ce n'est qu'à dater de 1816, après le départ de David, et surtout en 1819, avec l'exposition du *Radeau de la Méduse*, que le conflit latent devient grave entre l'ancienne doctrine et les tendances nouvelles. La présence du maître en impose toujours et l'école se cherche encore et se développe dans une activité, une curiosité et une diversité que, par suite de nos préventions ou de l'attention trop superficielle que nous lui accordons, nous sommes assez portés à méconnaître.

Elle est loin, certes, de cette physionomie intransigeante que nous lui donnons, et qui sera vraie tout au plus au moment le plus aigu de la lutte, et loin aussi de cette uniformité que nous confondons avec son imposante et sa robuste unité.

Ainsi, dans l'atelier même de David, à côté de Gros, dont nous venons de voir le rôle tout spécial et l'action énergique et décisive, ne trouvons-nous pas Girodet, que j'appellerais volontiers un romantique avant la lettre, tant son esprit éclectique, curieux et cultivé, est ouvert à toutes les idées nouvelles? Girodet, qui s'attarde, en route, à peindre des paysages, qui est sensible à la poésie des nocturnes et peint même, la nuit, à la lueur des lampes; Girodet, qui fait des

vers, prône les sujets modernes, lit la Bible et sacrifie, l'un des premiers, aux bardes et aux dieux du Nord; Girodet, enfin, qui, dès 1792, envoyait de Rome cet *Endymion* si parent de l'art de Prudhon — et antérieur aussi — sinon par l'exécution, du moins par la donnée poétique et naturaliste, cet *Endymion* qui est resté encore plein de grâce et de volupté païenne, avec son corps aux modelés souples et gras, mollement étendu sur la peau de léopard, tandis que, dans la buée laiteuse et l'ombre transparente, la délicieuse figure de Zéphyre écarte les taillis frissonnants par où jaillit, vers les lèvres du jeune et beau chasseur, le rayon amoureux d'Hécate.

Girodet, un instant, fit école. Avant ceux de Prudhon, ses effets de nuit tenteront plus d'un pinceau. Gros, lui-même, s'y essayera dans *Sapho,* pour y revenir plus tard, dans un esprit plus rembranesque encore et plus dramatique avec le *Départ de Louis XVIII.* Car les préoccupations «luministes», dirions-nous aujourd'hui, que nous croyons si spéciales à la seconde partie du XIXe siècle et qui, il est vrai, furent si étrangères à David, intéresseront beaucoup plus qu'on n'imagine ses contemporains.

Je mets à part les peintres de paysage ou d'intérieurs : Demarne, Drolling ou Granet, que nous verrons un peu plus tard, et même Fragonard, le pauvre vieux «Frago», qui avait toujours affectionné les jeux les plus imprévus et les combinaisons les plus fantastiques de la lumière. Mais voyez le principal concurrent de David, Regnault! dans ses compositions d'histoire et surtout dans ses nombreux petits tableaux de chevalet, ne montre-t-il pas une intelligence, très singulière à cette époque, de la variété des effets dans l'éclairage des corps? Voyez son élève Guérin et le parti vraiment pathétique ou tragique qu'il sait tirer du clair-obscur, soit dans le *Marcus Sextus,* soit dans sa *Clytemnestre,* où le rideau rouge, violemment éclairé, produit une sensation si intense! Voyez même Gérard dans son portrait d'*Isabey,* où le fond lumineux du jardin, aperçu par la porte ouverte, donne toute son harmonie calme et sourde à l'intérieur et aux figures!

Je viens de nommer Gérard et Guérin. On ne peut guère opposer l'une en face de l'autre deux figures plus contradictoires. Le premier, savant sans pédantisme, élégant sans affectation, séduisant, fécond,

souple, cultivé et mesuré, habile aux compromis distingués, annonce déjà tous les Delaroche et tous les Cabanel; type parfait d'école, il réunit sans excès les tendances les plus contraires et sait s'assimiler avec prudence et avec goût jusqu'aux plus compromettantes nouveautés. Le second, entier, tendu, violent, théâtral, bien que



Baschet, édit.

Regnault : Psyché et l'Amour. (*Musée d'Angers.*)

n'étant pas sorti de l'atelier de David, semble résumer pour nous tous les abus de sa doctrine; mais il nous désarme justement par cette volonté, par cette conviction, par cette tension exaspérée qui, vraiment, a quelque chose de fortement héroïque, enfin, par toute cette exagération qui, par cela même, est bien de l'art.

Un petit point d'histoire assez obscur, mais très instructif, réunit toutefois pour nous ces deux personnalités.

Le *Marcus Sextus*, la *Phèdre et Hippolyte*, etc., d'une part, *l'Amour et Psyché*, de l'autre, auraient été conçus sous l'inspiration des idées de cette secte des *penseurs* ou des *primitifs*, que nous font connaître Delécluze et Ch. Nodier et dont nous ne saurions probablement rien, pas même le nom, sans leurs écrits. Ce petit groupe, formé au sein même de l'atelier de David, est encore un indice de l'agitation des esprits, tout à fait au début du siècle et comme un des premiers signes avant-coureurs du romantisme artistique.

On savait qu'il avait pour chef une individualité très étrange et très sympathique, le peintre Maurice Quay, mort jeune et dont malheureusement il ne reste aucun ouvrage connu, pas même une de ces études dans lesquelles, paraît-il, il excellait. Nous ne savons également que peu de chose de ses camarades, la plupart fort médiocres, tels que les nîmois Perrié et Monrose, dont les déguisements précédèrent tout au plus ceux de leur compatriote à venir, le Sâr Péladan, si ce n'est que le dernier fut le maître de Sigalon. Ce que nous connaissons de Paulin Duqueylar ou des deux frères Franque, ces deux jumeaux élevés aux frais de la nation, dont l'un, en particulier, a prodigué sa peinture au musée de Versailles, est très peu fait pour nous surprendre et pour nous renseigner.

Il semble que ce fut là un premier mouvement de curiosité passionnée, d'ardeur extatique sur tout le monde nouveau qui s'offrait à la pensée : la nature, à laquelle ils vouaient un culte fervent; l'idée chrétienne, avec la Bible et l'Évangile, qui étaient parmi leurs trois livres de prédilection; l'esprit mystique du Nord, avec l'inévitable Ossian qui fit tant rêver nos grand'mères; et même aussi — déjà ! — Shakespeare.

Enfin, en ce qui concerne l'antiquité, non seulement on sortait de l'Histoire dans laquelle s'était maintenu jusqu'alors exclusivement David, pour suivre les poètes et de préférence Homère, — Homère, la Bible, Ossian, tels étaient leurs livres préférés, — mais on la concevait avec une esthétique propre à justifier la dénomination de *primitifs* qui leur fut donnée. Précédant de vingt années les nazaréens allemands établis à Rome et qui se retourneront avec passion vers les primitifs italiens; devançant de cinquante années les réformistes



Cliché Braun. — Baschet, édit.

Regnault : Les Trois Grâces. (*Musée du Louvre.*)

anglais, — avec lesquels leurs utopies humanitaires leur donnent un autre point d'analogie, — qui voyaient dans Raphaël les premiers symptômes de la décadence de l'art moderne; à la clarté des premiers vases grecs dont ils devinent déjà l'importance pour la vraie connaissance de l'antiquité, ils proclamaient qu'à partir de Phidias l'art commence à décliner et qu'il ne fallait chercher les vrais caractères de la pure beauté que dans les périodes antérieures. Leurs préoccupations archaïques eurent même, nous l'avons dit, une influence marquée sur l'évolution de David, fort attentif à tous ces progrès de l'érudition au moment où il exécuta les *Sabines*.

Ce goût archaïsant, qui se rencontre dans toutes les époques d'art un peu épuisé et jusque dans les temps lointains de l'Égypte et de la Grèce, nous le retrouverons encore au cours de notre histoire contemporaine. Il permit du moins à ces jeunes «*penseurs*» de deviner la saveur vraie de l'art antique dans sa grandeur simple et familière, en dehors des types plus convenus de la statuaire gréco-romaine.

Fatiguée des dogmes et des canons infaillibles, la pensée exaltée se plaisait — souvent même chez la plupart des adeptes en puérilités extérieures de tenue et de costume qui annoncent à leur tour les gilets rouges et les barbes de 1830, — dans une recherche extrême de la naïveté et un goût un peu âpre et barbare pour tout ce qui paraissait avoir un caractère *primitif*, que cela vînt des Scandinaves, des Celtes ou des Grecs.

Et si nous nous rappelons le cas tout particulier que faisait de la *Psyché* de Gérard, Ingres qui la déclarait «le plus beau tableau depuis David», Ingres, dont les premiers ouvrages se rapprochent de cet idéal d'ingénuité, de candeur dans la compréhension de l'art antique, Ingres qui avait, on le sait, un goût tout particulier pour ces vases «étrusques» si chers aussi à Girodet, Ingres qu'on traitait bientôt lui aussi de «sauvage» et de «gothique», nous ne serions pas éloignés de croire qu'il reçut de ce milieu, en plein développement comme il allait partir pour Rome, la première lueur qui devait diriger son génie.

En continuant l'examen attentif de ces origines à l'abri de nos anciennes préventions nous constaterons encore un certain nombre

de faits instructifs. Parcourons les livrets des Salons de ces premières années du siècle, en remontant même, en deçà, à la période révolutionnaire, nous nous assurerons qu'à côté des grands sujets d'histoire qui occupent le premier plan foisonnent les paysages, les vues, les représentations d'animaux, les descriptions d'intérieurs, les scènes intimes ou les peintures de mœurs, les tableaux de fleurs et les natures mortes, et parmi tout cela nombre d'ouvrages de femmes, qui montrent la persistance d'un petit idéal paisible, sentimental et familier, tourné du côté des Flandres et de la Hollande, né déjà au siècle précédent et maintenu à travers les angoisses de la grande crise nationale, comme un refuge au rêve et à l'espoir. Nous reparlerons un peu plus loin de ce petit courant, alors si étroit et si mince, qui grossira à mesure qu'il s'éloignera de sa source au point qu'à partir du milieu du siècle, son cours, devenu large et puissant, s'étendra parallèle au grand courant historique.

C'est là un premier produit de l'influence de l'esprit septentrionnal et de l'action des musées. Car c'est en plein XVIII[e] siècle, par l'ouverture des collections royales au Palais du Luxembourg, que les artistes, qui jusqu'alors devaient s'expatrier pour aller admirer les chefs-d'œuvre des maîtres et qui se dirigeaient toujours sur l'Italie, apprirent à connaître les petits maîtres flamands et hollandais, jadis si dédaignés, mais pour lesquels un goût très vif était venu avec les mœurs nouvelles, et que le roi Louis XVI recueillait avec empressement dans ses collections. C'est dans la galerie du Luxembourg, nous le remarquerons plus loin, que se formèrent tous les précurseurs de la peinture de genre, d'intérieurs et de paysage.

Cette influence des musées nous la verrons se manifester puissamment sur l'École et sur les plus importantes figures de ses chefs, avec la création du Muséum central, surtout à l'heure de l'arrivée des chefs-d'œuvre conquis par les guerres, assurés par les traités, qui réunirent pendant quelques années à Paris presque tout ce qu'il y avait de plus admirable au monde. On juge de l'impression inoubliable que durent ressentir toutes les intelligences si fortement remuées de la jeunesse, et l'on sait avec quelle ardeur Géricault, Delacroix et tant d'autres vinrent repaître leur imagination de ces merveilles accumulées.



Baschet, édit.

Guérin : Phèdre et Hippolyte. (*Musée du Louvre.*)

Elle se manifestera encore avec la création du petit musée des Augustins où, devant les monuments français réunis par Lenoir, se formeront les premières études attentives de notre passé national et qui sera l'origine du renouveau de la peinture de genre historique que nous savons occuper une si grande place dans le mouvement romantique; de même que plus tard elle contribuera au développement de la grande peinture d'histoire par la fondation du Musée de Versailles. Mais depuis deux cents ans les musées n'avaient cessé de garder leur vertu éducatrice, grâce à la Galerie de Médicis, dont l'ensemble triomphal se déroule aujourd'hui dans toute sa magnificence et sa gloire, et comme avec une splendeur nouvelle sur les parois du pavillon définitif qui lui a été consacré au Louvre.

Car Rubens, que pourra plus tard maudire Ingres qui le rend justement responsable de Gros, de Géricault et de Delacroix, resta toujours un des grands directeurs de l'École française. Son influence y fait constamment contrepoids à celle des grands Italiens et nous ne sommes pas peu surpris de voir Girodet lui-même écrire à Gérard, de Rome, en 1790, que de tous ces chefs-d'œuvre d'Italie, seuls capables, nous semble-t-il, d'émouvoir un cerveau exclusivement nourri de songes plastiques, «aucun, sans exception, ne lui a fait autant d'impression que la Galerie de Rubens».

Cette influence septentrionale qui s'était toujours maintenue dans la technique grâce aux enseignements continus de l'incomparable maître d'Anvers, qui s'introduit d'une autre façon avec l'esprit d'observation et d'analyse inculqué par les petits maîtres de Hollande, nous allons la voir se manifester d'une manière plus étendue et plus pénétrante par son action même sur toute la pensée contemporaine.



Cliché Braun.

GÉRARD : L'Amour et Psyché. (*Musée du Louvre.*)

III

LE ROMANTISME : SES ORIGINES; Mme DE STAËL; DÉFINITION DES TERMES : *CLASSIQUE* ET *ROMANTIQUE;* CHATEAUBRIAND; IDÉE CHRÉTIENNE ET IDÉE NATIONALE. SIGNES PRÉCURSEURS DU ROMANTISME AU SIÈCLE PRÉCÉDENT. — INFLUENCES SEPTENTRIONALES, IMPULSION DRAMATIQUE ET LITTÉRAIRE. — LUTTE DES CLASSIQUES ET DES ROMANTIQUES : GÉRICAULT; SALON DE 1824; LES EXPOSANTS ANGLAIS; LES CHEFS DES PARTIS; SALONS DE 1827 ET DE 1831.

Ceci nous amène en plein dans les origines du romantisme.

«Le nom de *romantique*, écrit Mme de Staël[1] en 1810, a été introduit nouvellement en Allemagne, pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme. Si l'on n'admet pas que le paganisme et le christianisme, le Nord et le Midi, l'antiquité et le moyen âge, la chevalerie et les institutions grecques et romaines se sont partagé l'empire de la littérature, l'on ne parviendra jamais à juger sous son point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne.»

«On prend quelquefois, ajoute-t-elle, le mot *classique* comme synonyme de perfection. Je m'en sers ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des anciens et la poésie romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques.» Mme de Staël fournit donc, au moment même, une définition précise de ces termes très discutés et ce qu'elle applique à la littérature s'entend également des arts. Elle complète plus loin sa pensée en essayant d'établir que l'esprit classique est un produit transplanté, tandis que l'esprit romantique ou chevaleresque est «chez nous indigène» que «c'est notre religion et nos institutions qui l'ont fait éclore».

Transportez dans le domaine des arts ces réflexions judicieuses et vous aurez posé et résolu la question de la querelle entre le classicisme et le romantisme, c'est-à-dire entre un idéal artificiel basé sur un amas de choses mortes et un idéal naturel qui veut s'épanouir

[1] *De l'Allemagne*, ch. XI.

librement dans la vie et puiser sa sève dans toutes les sources qui l'alimentent.

Mme de Staël est dans la vérité : dans la vérité étymologique, car sa version nous fixe exactement sur le sens originel de ces termes, obscurs à force d'avoir été sortis de leur sens; dans la vérité historique en constatant l'importance de cet esprit de retour vers leurs origines ethniques qui s'empare non seulement de l'Allemagne, mais de la France et des principales nations européennes.

Elle a conscience, personnellement, de ce qu'il y a de faux et d'arbitraire dans cet esprit classique qui a formé une littérature à jamais inaccessible au peuple, car elle ne se base sur aucune de ses croyances, sur aucune de ses traditions, sur rien qui touche à sa famille et à son passé. Cette opinion qu'elle exprime avec tant de fermeté, par des exemples caractéristiques pris en Allemagne, trouvera les échos les plus sympathiques cinq ans plus tard à l'apparition de son livre, interdit d'abord par les censeurs impériaux. Mais ce sentiment n'était plus inédit. Déjà en 1802, un barde ressuscité du pays de Bretagne, dans un livre devenu pour nous peut-être indigeste, tantôt par la philosophie élémentaire de la thèse qu'il soutient, tantôt par l'amas des puérilités grandiloquentes, mais dont on ne pouvait sentir alors que les côtés de grandeur et la force de conviction, était venu combattre les doctrines allemandes, adoptées avec tant de ferveur en France, de Winckelmann et de Goethe, qui donnaient la prédominance à l'idéal païen sur l'idéal chrétien. On sait l'enthousiasme produit par l'apparition du *Génie du Christianisme*, accueilli, remarque Chateaubriand lui-même, aussi bien par ses ennemis que par ses amis; on sait les raisons politiques qui donnèrent toute son importance à cet ouvrage au lendemain de la signature du Concordat. Ce compromis entre l'État et l'Église était lui-même un signe des temps.

Il avait pu suffire, sans doute, de ce tout petit espace de dix années dans la vie de la nation pour creuser un abîme entre le siècle qui venait de finir et celui qui commençait, pour tracer une ligne de démarcation vigoureuse et nette entre la société de la veille et celle du lendemain. Ces dix années avaient, certes, changé les situations respectives des hommes, bouleversé leurs croyances, anéanti en apparence leur

foi et transformé leur mentalité. Mais quand l'apaisement se fit, à la suite des orgies antiques du Directoire, du dévergondage des idées et des mœurs qui couronnèrent la gestation douloureuse et sanglante du



Baschet, édit.

Gérard : Portrait de Mme Lœtitia.

monde moderne, comme, plus tard, lorsque l'apaisement descendra après les effroyables saignées qui feront, pendant tant d'années, de l'Europe un charnier immense, une sourde exaltation mystique se fit

sentir; tous ceux qui s'étaient tus et tous ceux qui étaient rentrés parlèrent à leur tour et assez haut pour que l'autorité nouvelle s'inquiétât de leurs sentiments et de leurs croyances et tentât de les attacher à ses intérêts. Chateaubriand, à son corps défendant, servit ainsi les desseins du premier consul.

C'était un retour de l'idée chrétienne, fortement refoulée et comprimée, et qui reparaissait avec une chaleur, une coloration poétique que le scepticisme ou la bigoterie du siècle précédent n'avaient pas connues. L'idée chrétienne se présentait alors à nombre d'esprits cultivés comme l'idée nationale. On lui associait tout le passé populaire de la France, toute l'histoire vivante de la nation avant que plusieurs siècles d'autorité royale absolue l'aient pour ainsi dire écartée de l'existence politique et sociale. C'est le sentiment qu'exprime avec tant de précision Mme de Staël. Et, à vrai dire, ce retour vers les périodes premières de l'histoire du pays, vers ces temps un peu obscurs dont l'imagination ne percevait, à travers la pénombre mystérieuse du passé, que ce qu'on appelait le côté romantique et chevaleresque, n'était-il pas lui-même antérieur à Chateaubriand, au Consulat et à la Révolution elle-même? Il se manifeste, en effet, dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, comme un premier indice de ce mouvement, interrompu par la succession rapide des grands événements tragiques, de ce grand mouvement de curiosité universelle, libre et passionnée, pour toutes les choses de l'homme et de la nature, dans le présent comme dans le passé et dans tous les passés à la fois, qui a été comme la Renaissance du XIXe siècle et que nous avons baptisé d'un nom limitatif : le Romantisme.

Pour rester sur notre terrain, au moment même où l'antiquité renaissait grâce aux premières révélations des cendres jusqu'alors muettes d'Herculanum, on sait tout l'intérêt que les discussions des philosophes, les travaux des encyclopédistes et en particulier les écrits de Voltaire, de Jean-Jacques Rousseau, les récits des voyageurs, et jusqu'aux lettres des missionnaires éveillèrent relativement aux mœurs, usages, coutumes et croyances des peuples étrangers. Nous apprenions à comprendre les Anglais nos voisins dont Voltaire faisait apprécier les plus grands poètes et dont les goûts et les manières

commençaient à pénétrer chez nous, les Allemands et les Russes dont les souverains s'honoraient d'être les amis de nos philosophes, et jusqu'aux peuples d'Orient ou d'Extrême-Orient. Les produits merveilleux de ces pays éloignés, répandus par les grandes compagnies commerciales, enrichissaient les cabinets des amateurs; nos ambassadeurs les faisaient connaître par les travaux des premiers peintres



[Baschet, édit.

GÉRICAULT : Le Trompette.

orientalistes attachés à leurs missions, tandis que de fastueuses caravanes d'envoyés extraordinaires étonnaient et ravissaient toutes les imaginations; il n'était pas jusqu'à leur morale qui ne fût exaltée par nos grands écrivains avec lesquels étaient presque d'accord les *Lettres édifiantes* des Jésuites, les RR. PP. Duhalde ou d'Entrecolles. Paris et Versailles rayonnaient sur le monde entier où l'on copiait

partout nos palais jusqu'en Chine, où l'on appelait nos architectes, où l'on réclamait nos peintres et nos sculpteurs; Paris et Versailles étaient devenus, par contre, des villes cosmopolites où si l'on venait prendre la mode l'on venait aussi l'apporter. Toute une immense petite littérature de pamphlets, de «lettres» et d'almanachs, et le grand vulgarisateur des grands engouements du jour, le théâtre, à la tête duquel est le plus grand vulgarisateur des idées, Voltaire, nous fournit une mine de renseignements les plus suggestifs sur ces regards attentifs et éveillés, sur cette curiosité ardente et jamais lassée qui porta l'esprit de la nation longtemps replié sur lui-même vers l'examen sympathique des autres familles humaines.

Et ce même sentiment se porta aussi sur toutes les formes de l'humanité passée et en particulier sur les origines propres de la nation, de son histoire, de son art et de sa langue.

En Angleterre, dans un pays traditionnaliste à l'excès, les études de *folk lore* étaient déjà anciennes; en Allemagne, malgré l'influence un moment exclusive des écrivains français, les origines germaniques restaient vivantes au cœur du pays. Le goût de la vieille littérature populaire fut d'autant moins perdu dans ces deux contrées qu'il n'y avait pas eu comme en France une longue et glorieuse littérature classique entre l'aristocratie et le peuple.

Cependant, même en France, en plein règne de Louis XIV et dans cette première querelle des anciens et des modernes, Ch. Perrault ne publiait-il pas déjà ses *Contes de la Mère l'Oie,* qui virent naître à leur suite tout un flot d'imitations et de pastiches? Vers le milieu du XVIIIe siècle, ce goût ne reprit-il point et, cette fois, avec un sentiment plus critique? Les travaux de Caylus, de Lacurne de Sainte-Palaye, de Legrand d'Aussy sur les anciens fabliaux, le *Cabinet des fées,* les romans de la Bibliothèque bleue, les *Mémoires sur l'ancienne Chevalerie,* etc. furent alors lus avec passion dans tous les salons et dans tous les châteaux tandis que la comédie ou l'opéra ou l'opéra comique donnaient *Alzire, Tancrède, Les Paladins, La Fée Urgèle,* etc. Et, à cette heure, où Jean-Jacques venait d'opérer une véritable révolution sur les intelligences en leur dévoilant avec une chaleur inconnue les beautés jusqu'alors incomprises de la nature, où son

disciple, Bernardin de Saint-Pierre, réveillait toutes les sensibilités endormies avec ses voyages pittoresques, ses *Etudes sur la nature* et surtout les deux épisodes qui ont immortalisé son nom, au milieu des jardins «anglo-chinois» cette folie universelle des souverains, des grands seigneurs et des financiers, microcosmes des goûts multiples, confus et contradictoires du jour, petits espaces resserrés où tous les accidents de la nature et tous les ouvrages des hommes se pressaient dans une incohérence éclectique et pittoresque, à Trianon, à Chanteloup, à Monceau, à côté des ruines antiques de temples ou d'amphithéâtres, de hameaux villageois, avec leur laiterie et leur presbytère, de kiosques turcs, de tentes tartares ou de pagodes chinoises, peintes par Huet ou par Pillement, se dressaient aussi déjà, des reproductions en miniature de donjons, de beffrois et de cathédrales gothiques.

Dans la peinture, j'ai déjà montré l'inspiration des motifs chevaleresques maintenue par les traditions scéniques. Les sujets de genre historique, que l'ouverture du musée des Petits-Augustins remit en faveur en fournissant des documents à l'inspiration d'un petit groupe d'artistes : Révoil, Fleury Richard, Bergeret, etc., qui jouirent d'une certaine vogue entre 1803 et 1808, eurent donc des précédents bien antérieurs et l'on n'a qu'à se rappeler Ménageot ou Angelica Kauffmann traitant, en 1781, bien avant Ingres et avant Gigoux, *la Mort de Léonard de Vinci*.

Ce goût du merveilleux, cet attrait exercé par les origines fabuleuses des familles septentrionales, avec leur cosmogonie inédite qui changeait des vieilles histoires érotiques tant rebattues de l'Olympe antique, toute cette poésie «primitive» pour nous exprimer comme le cénacle des *penseurs*, trouva un aliment exceptionnel dans le célèbre pastiche de Mac Pherson, qui en était issu, cet *Ossian*, que Maurice Quay mettait au-dessus de la Bible et d'Homère, que célébraient à l'envi Girodet, Guérin, Gérard, etc., et pour lequel tout le monde se passionnait soit par engouement sincère, soit par esprit d'adulation. Car Bonaparte qui, décidément, semble avoir été le premier des romantiques, en avait fait son livre de chevet et le lisait, dit-on, sur le bateau qui le ramenait de ce monde autrement fabuleux de

l'Égypte. Mais tous les moyens et tous les vents sont bons à la nature pour répandre ses semences, et la platitude ainsi que la sottise sont d'excellents véhicules pour la propagation des idées.

On sait, et j'abrège à dessein, car ce sont des faits trop connus, le rôle que joueront un peu plus tard dans notre littérature et dans notre art d'autres afflux puissants venus également du Nord : les romans pittoresques et imagés de Walter Scott, les poèmes ardents, ironiques, tourmentés et pessimistes de lord Byron, et tout le mysticisme religieux et patriotique des grands poètes allemands, leur théâtre, leurs vers ou leurs créations philosophiques que Mme de Staël contribua fortement à faire connaître ; et Shakespeare mieux compris qui, par surcroît, appelait Dante. On sait que c'est aussi l'heure de la formation du magnifique développement poétique parallèle à l'art et qui jusqu'à un certain point le précède ; et l'origine du mouvement historique et philologique qui, en face du mouvement scientifique renaissant lui aussi de son côté, a modifié l'esprit du siècle par l'apport de la méthode et la vulgarisation du sens critique. Les peintres lisaient alors beaucoup. Sous la Révolution on avait constamment recours à la lecture des poètes et des historiens antiques et l'on s'enflammait à leur lecture en face des événements qui se déroulaient. Les romantiques furent des peintres qui avaient beaucoup lu et qui même, comme l'écrit maintes fois Delacroix dans son journal, comme le fait remarquer justement Baudelaire : « avaient comme un esprit endiablé de rivalité avec la parole écrite ».

Toute l'inspiration moderne de l'art a donc pris sa source à ce flot puissant et tumultueux d'idées, venues de tous les côtés, faible d'abord, dissimulé ensuite et dont le murmure n'est pas perceptible au milieu du grondement des guerres civiles mais qui déborde bientôt et envahit entièrement le champ de la pensée. Car, à l'exception de quelques médiocrités obstinées qui se serraient autour de David, prophétisant lui-même le règne prochain des chevaliers et des troubadours, presque toute l'École, dans les diverses directions qu'il avait lui-même indiquées, sacrifia aux dieux nouveaux ; et, à ce point de



Cliché Braun.

Gros : Les pestiférés de Jaffa. (*Musee du Louvre.*)

vue, on pourrait dire que de Gros à Delacroix en passant par Girodet, par Gérard et par Ingres lui-même, tout le monde a été plus ou moins romantique.

Cette fameuse lutte entre les classiques et les romantiques fut, d'ailleurs, moins dans les idées que dans les moyens d'expression. Il est triste de constater que c'est toujours, non sur des idées, mais sur des formes, sur des mots, sur des signes que les querelles des hommes sont le plus acharnées et le plus opiniâtres. Les arts plastiques, à la vérité, ne vivent que de l'association étroite de la forme et de l'idée. David avait bien donné, suivant le mot de Delécluze, une grammaire et une syntaxe à l'art renouvelé, mais sa langue précise, claire, simple et vigoureuse, manquait de richesse, d'éclat, de vibrations, de sonorités. Il fallait quelque chose de plus autour des mots que les mots eux-mêmes. Gros avait trouvé, sans le chercher, ce verbe plus neuf et plus vivant. Derrière lui, Géricault le recueillera pour s'en servir avec une véhémence et une audace, une intelligence, une volonté et une autorité qui lui garantissent sa continuité et assurent à l'art ses destinées futures.

La mort prématurée de ce beau, noble et aventureux jeune homme dont la fière, grave et pensive figure évoque le souvenir de certains jeunes héros de l'antiquité, a fait de lui une physionomie de transition. Il laisse toute son œuvre à accomplir à Delacroix. Mais derrière Gros qui se renie, à cette heure critique où David, proscrit, quitte le champ de bataille, où les idées nouvelles ont déjà gagné la littérature et fait d'incalculables progrès avec la réaction politique favorable à leur expansion, Géricault fut le chef et le porte-drapeau de la génération fiévreuse et impatiente, qui semblait ressentir plus fortement le contrecoup des événements auxquels avaient été mêlés ses aînés que ceux mêmes qui y avaient été acteurs ou témoins intéressés.

Il est mort trop tôt pour tout ce que son âme virile et généreuse avait à dire, mais non sans laisser au monde quelque nouveau chef-d'œuvre et sans indiquer nettement la voie à ses héritiers.

C'est bien un filleul de Gros que Géricault, et tout le pathétique réaliste des *Pestiférés de Jaffa* se retrouvera dans le *Radeau de la Méduse*, comme plus tard dans le *Dante et Virgile* de Delacroix. Il n'est pas

jusqu'au type humain, au dessin classique et régulier de formes davidiennes dont il ne se soit point complètement débarrassé. Mais quelle nature autrement supérieure! Chez lui tout est d'accord, l'instinct et la culture, l'intelligence et la volonté. Car ce n'est pas un impulsif, un simple tempérament admirablement doué par la nature mais comme irréfléchi. Sa spontanéité est doublée de conscience et de ténacité. Le premier il a un besoin de savoir inapaisable; jamais il n'est satisfait. Son amour de la nature et de la vie, qui se manifeste par une recherche documentaire toute nouvelle de la vérité et non plus seulement de la vraisemblance, le pousse constamment vers les maîtres; car plus il va, plus il est effrayé par ce problème angoissant de la pauvreté des moyens humains pour traduire le spectacle à la fois si simple et si complexe des réalités de la vie et du monde intérieur de l'âme, et il sent que ce n'est pas assez de tout l'effort des siècles réunis pour parvenir à dire quelque chose encore de tout ce qui n'a pu être dit. Aussi, dans ce Louvre incomparable, comme à Rome, comme à Londres, cherche-t-il le secret des plus puissants et des plus riches, des plus précis et des plus souples, des plus calmes et des plus turbulents, copiant tour à tour Raphaël et Michel-Ange, Titien et Véronèse, Rubens et Velasquez, Caravage et Salvator Rosa, et Rembrandt et Prudhon et jusqu'à Lesueur ou à Weenix. Car il voulait tout saisir, les corps avec leurs formes déterminées et cependant dans l'agitation de l'action, le décor comme les figures, préciser le rôle des témoins inanimés qui accompagnent les acteurs principaux, envelopper la scène dans son atmosphère morale, comme dans son atmosphère réelle. Et, par-dessus tout, il voulait pénétrer ces images figées, ces spectres colorés, de tous les frémissements, de toutes les sympathies et de toutes les violences de son humanité palpitante et débordante.

Contrairement aux élèves de David, qui maintiennent leurs personnages dans un demi-relief, comme si les fictions de la peinture ne dussent se mouvoir que dans une sorte de rêve plastique sur un champ surnaturel, Géricault ne craint pas la plénitude de la ronde-bosse, qu'il ne confond jamais avec la vulgarité du trompe-l'œil. Comme doublé d'une véritable organisation de sculpteur, il poursuit la forme dans la saillie, dans l'épaisseur des volumes, au point de

cerner à outrance la silhouette de ses figures d'un contour inexorable, soutenu, il est vrai, par la solidité de la matière et par la puissance intérieure du modelé. Ce contour implacable et décisif, Delacroix le lui enviera longtemps et ne cessera de le chercher.



Baschet, édit.

GÉRICAULT : Le Radeau de la Méduse. Esquisse.)

Il accentue, encore, avec plus d'aisance et de naturel la mimique expressive de Gros, malgré, parfois, un restant de préoccupation anatomique, et il attaque de front la fameuse théorie de David sur le « *beau visible* » par la recherche du beau expressif, du beau par les accords et les harmonies, par la puissance de l'illusion et de l'émotion.

Car, il n'y a pas à dire, il veut émouvoir. Le dandysme stérile et égoïste de l'art pour l'art, ne convient pas à sa nature ardente, expansive et généreuse, et, soit qu'il éprouve déjà le premier sentiment des lois de la solidarité humaine qui, plus tard, travailleront la pensée des plus grands songeurs, soit que son besoin d'action le rende

surtout sensible à l'animation du drame, il ne rêve que sujets émouvants et pathétiques : l'Inquisition, la traite des nègres, etc., et il réalise avec un simple fait divers, qui remuait alors tous les cœurs d'une horreur indicible, un chef-d'œuvre, dont la haute signification laisse loin derrière lui le fait et qui défie toutes les imaginations.

Et c'était aussi un défi à l'académisme nouveau que David avait, sans s'en douter, fait éclore sur les ruines de l'ancien, par l'emploi du nu, mais pour des raisons vraisemblables, par le choix du sujet, qui n'était pris ni dans les temps anciens, ni dans l'histoire moderne, mais dans l'actualité la plus immédiate, par l'horreur de ce spectacle de détresse et de mort, par toute l'éloquence sauvage du ciel et de la mer. Et de ce *Radeau de la Méduse*, que les écrivains les plus modérés du parti de la résistance trouvaient bon tout au plus à remplir le cadre d'une marine ou d'une peinture de genre, il créait une œuvre qui atteignait l'idéal le plus grandiose et le plus héroïque.

Et, en même temps, à Paris, à Rome, à Londres, et jusque dans les derniers longs jours où languit ce corps brisé d'athlète, de sa brosse si hardie et si sûre ou de ce crayon gras qui, près de son ami Charlet, répandra les premiers chefs-d'œuvre de la lithographie, il accentue et précise sa vision hautaine, grave et familière à la fois, des aspects de la vie contemporaine qu'il est le premier à percevoir dans sa simple grandeur et dans son style définitif : ces fardiers, ces lutteurs, ces scènes de courses, d'écurie ou de marché, ces forges de villages, ce *Four à plâtre* qui annonce déjà la vision synthétique de Millet, ces études épiques d'animaux domestiques ou de fauves, essayées déjà par Gros, que reprendront après lui Delacroix et Barye, enfin, ouvrant cette large voie que tout le cours du siècle remplira de chefs-d'œuvre.

Nous sommes en 1819. Le *Radeau de la Méduse* a pour voisins l'*Odalisque* et *Roger et Angélique* d'Ingres ; ils sont aussi malmenés les uns que l'autre. Car le parti de la réaction, le parti des *classiques*, pour leur conserver ce nom, n'a pas encore deviné quel chef il allait avoir dans cet exilé fougueux, obstiné, qui piaffe d'impatience dans la solitude et qui bondit d'être confondu lui-même dans la « tourbe romantique ». Les hostilités s'accentuent, mais les idées nou-

velles font du chemin, avec la lutte littéraire, plus ardente encore s'il est possible, portées par les feuilles volantes de la lithographie qui répand plus loin la pensée des hommes nouveaux. Elles gagnent jusqu'aux anciens disciples ou compagnons de David. C'est Gérard, l'ami de Mme de Staël, de A. de Humboldt, mis par celui-ci en rapport avec les savants, les poètes, les critiques ou les artistes d'Allemagne, entre


Baschet, édit.

INGRES : Roger et Angélique. (*Musée de Montauban.*)

autres ces deux frères Boisserée, qui recueillent et publient — en 1821! — les chefs-d'œuvre des primitifs de Cologne et de Bruges; Gérard, l'auteur de *Corinne* et de l'*Entrée de Henri IV*, à qui Thiers, tout près d'avoir deviné Delacroix, ce qui sera le principal titre artistique de sa vie, pourra écrire cette phrase exprimée depuis longtemps par toutes les bouches de la jeunesse : « J'ai assez du latin et du grec, je prédis à nos peintres-statuaires un immortel ridicule ».

C'est Guérin, qui avait, en somme, couvé les aiglons du jeune groupe, même de ceux qui s'étaient laissé plus volontiers séduire par l'exemple dangereux de Gros : Géricault et Delacroix, et les Scheffer et Champmartin, et Robert-Fleury et Cogniet, etc., Guérin qui ne pouvait pas ne pas leur montrer quelque indulgence.

David, lui-même, proscrit, n'a plus d'autorité; et n'est-il pas également, depuis son exil en Flandre, passé par une crise plutôt faite pour déconcerter ses fidèles?

Mais c'est entre 1824 et 1831 que se placent les principales péripéties de ce qu'on a appelé la lutte des classiques et des romantiques.

L'année de 1824 fut exceptionnelle. Géricault venait de mourir, deuil, à cette heure, unanimement ressenti. Mais il avait laissé son héritage et l'accomplissement de ses desseins à un jeune camarade, un peu son élève, son ami et son admirateur passionné, qui venait de s'annoncer deux ans plus tôt par un ouvrage sensationnel, accueilli avec faveur, acquis par l'État et placé d'emblée au Luxembourg. C'était le *Dante et Virgile* et c'était Delacroix. Car, ainsi que pour Gros et pour Géricault, les débuts de cet artiste ne firent pas présager les destinées futures de leur auteur et la portée de leur action dans l'École.

De même, au mois de décembre de cette année, la mort de Girodet rapprochera un instant les anciens élèves de David, effrayés des progrès des nouvelles tendances. Gros essayera de prendre la direction d'une réaction qu'il était, de toute façon, si malhabile à conduire et qui l'entraînera à des productions contraires à son génie, fâcheuses pour sa gloire, et si violemment discutées que le découragement qu'il en ressentit fut la cause principale de sa fin tragique. Mais le véritable chef de cette opposition vient de surgir, nous l'allons voir, avec l'auteur du *Vœu de Louis XIII,* longtemps méconnu des siens et, pendant quelques années, la lutte va se dérouler, ardente et rapide.

Ce Salon de 1824 qui allait mettre aux prises des adversaires en forces de chaque côté, présentait une physionomie si particulière qu'il est resté dans le souvenir des artistes romantiques ce que la re-

présentation de *Hernani* fut dans celui de leurs alliés littéraires. C'est la date d'un grand combat et d'une victoire décisive.



Gazette des Beaux-Arts.

Ingres : Le Vœu de Louis XIII. (*Cathédrale de Montauban.*)

Le nombre des ouvrages exposés, accru de près de 600 depuis le Salon précédent et de 700 depuis le Salon de 1819, témoigne à lui seul sinon du développement du goût de la peinture, du moins de l'intérêt plus passionné que commencent à inspirer ces expositions. Le chiffre des ouvrages historiques y était devenu exceptionnellement

imposant. On ne voyait que des Saint Louis, des Charles V ou des Charles VII, des Louis XII, des François Ier et des Henri IV, ou même des Clovis, des Clotilde ou des Clodomir, sans compter les Gaston de Foix, les Duguesclin, les Alain Chartier, les Condé, et toutes les femmes illustres depuis Jeanne d'Arc, la reine Blanche, Sainte Élisabeth de Hongrie, jusqu'à Geneviève de Brabant. C'étaient encore Laure et Pétrarque, Dante et Béatrice, Raphaël et la Fornarina, et Léonard et le Tasse, et Camoëns et Clémence Isaure, etc. Mais, bien mieux! Tout cela était signé de noms célèbres que nous n'avons pas inscrits, pour la plupart, dans les fastes des romantiques, car nous y trouvons justement ceux d'artistes qui nous semblent les plus ardents dans le camp opposé. Je ne parle pas seulement d'Ingres, mais d'Abel de Pujol, de Blondel, d'Alaux, de Coupin de la Couprie, etc. Ce Salon présentait aussi je ne sais combien de naufrages, de « petits savoyards », d'ermites, de bohémiens et de brigands et, rien qu'à lire cette nomenclature morose de livret officiel, on croit voir se dresser, avec son charme suranné, son parfum d'autrefois un instant réveillé, toute l'âme romantique, cette âme romanesque et sentimentale qui revit pour nous dans les vignettes de Tony Johannot ou dans les romances oubliées de Révoil.

Ce groupe tumultueux, incohérent, pour ne pas dire confus des romantiques, était composé de recrues au fond assez dissemblables, qui, plus tard, se disperseront dans des voies très opposées. On n'a qu'à nommer les principaux combattants qui entouraient Delacroix : les frères Scheffer, Delaroche et Sigalon, pour se rendre compte du peu d'affinités réelles qui existait entre le tempérament du jeune chef et de ses lieutenants. Dans le groupe de ceux qui, pour toutes sortes de motifs, se rangeaient alors sous cette bannière révolutionnaire, il faut comprendre également un certain nombre d'alliés aussi brillants qu'imprévus, dont le succès personnel ne fut pas étranger à la victoire romantique. C'était une petite cohorte d'artistes anglais, dont quelques-uns étaient fixés en France et dont les autres avaient été attirés par la reprise des relations, longtemps tendues entre les deux pays des bords de la Manche à l'occasion des guerres de la Révolution et de l'Empire, de même que plusieurs des nôtres, tels

Charlet et Géricault, avaient repris, peu avant, le chemin de Londres. Une sympathie naturelle devait réunir ces deux groupes qui, les uns par la filiation de Gros, les autres par celle des maîtres anglais de la fin du siècle précédent, se rattachaient à la même grande tradition flamande ou hollandaise du XVIIe siècle. C'est dans l'atelier de Gros, d'ailleurs, que s'était faite l'éducation d'un des principaux



Baschet, édit.

DELACROIX : Épisode de la guerre de Grèce.

d'entre eux, Bonington, l'ami de Paul Huet et de Delacroix, de qui les frères Copley et Thalès Fielding étaient les camarades presque quotidiens; on y trouvait les noms illustres de Constable et de Sir Thomas Lawrence et de quelques autres plus ou moins oubliés : Harding, James Robert, John Varley et Wyld, celui-ci mort il n'y a pas très longtemps et dont la *Vue du Mont Saint-Michel* est à cette heure encore accrochée au Musée du Luxembourg. A côté apparaissaient, en même temps, les tirailleurs avancés de l'admirable phalange des grands paysagistes — ceux qu'on a appelés depuis l'École de 1830, —

qui se trouveront bientôt au complet. Ceux-ci eux-mêmes sont entourés, sans distinction de partis, de paysagistes à l'esprit plus curieux, aux yeux plus éveillés, qui commencent à s'intéresser avec plus de liberté, comme nous le verrons ailleurs, à la diversité des spectacles extérieurs. Car, à ce moment, il semble déjà qu'on veuille toucher à tout. Quels que soient les camps, les artistes s'adressent à tous les sujets répandus dans les imaginations par le cours des événements ou les mouvements de la pensée. C'est au point que si, dans cette confusion, dans cette incohérence apparente, première manifestation sensible de la grande poussée individualiste qui caractérise désormais l'art du siècle, il est malaisé de distinguer ceux qui s'intitulent classiques ou romantiques, on trouve partout les traces de cet état d'esprit nouveau que l'histoire a consacré sous le nom de romantisme.

Nous ne pouvons nous attarder, dans cet exposé hâtif et rapide, sur le développement des incidents quotidiens qui marquent ces glorieux et violents démêlés de la pensée artistique. Qu'il nous suffise d'en rappeler quelques-uns des faits les plus significatifs.

L'Exposition de 1824, prolongée jusqu'au 15 janvier de l'année 1825, fut suivie d'une distribution de récompenses à laquelle les deux partis eurent leur part, et qu'a rendue célèbre le pinceau de Heim. Les *Massacres de Scio* étaient acquis par l'État, tandis que, d'autre part, Ingres recevait la croix de la Légion d'honneur, suivie quelques mois après de sa nomination à l'Institut, en attendant un peu plus tard, en 1827, après l'apparition de l'*Apothéose d'Homère*, la rosette d'officier de la Légion d'honneur. Les honneurs et la gloire pleuvaient tout d'un coup autour de ce grand méconnu de la veille, discuté encore par les siens et, sourd, sinon aux avances, du moins aux applaudissements des romantiques, il acceptait la direction du parti opposé.

De 1827 à 1830 la lutte se précipite, tant en raison de la gravité des faits politiques qui enfiévraient tous les esprits que par suite d'événements se rapportant plus particulièrement à l'histoire dramatique et littéraire, mais qui eurent leur contre-coup sur l'art.

Le théâtre, nous l'avons vu, forme de prédilection dans laquelle

aime à se manifester la pensée en France, y a toujours été un champ de bataille à la fois très ardent et très vaste pour la lutte des idées. Le conflit entre classiques et romantiques y portait sur des sujets moins obscurs; la controverse s'animait sur des questions plus précises, plus déterminées, telle que la loi des trois unités. Les timides introductions opérées antérieurement des chefs-d'œuvre scéniques d'Outre-Manche faisaient place maintenant à des manifestations plus brutales et plus franches, grâce auxquelles éclatait dans toute sa puissance expressive, ses accents d'humanité imprévus et comme sauvages, son étrangeté richement barbare et exotique, ses contrastes et sa couleur, le génie magnifique et touffu de Shakespeare.

En 1827 était donné l'*Othello* d'Alfred de Vigny; puis les représentations d'une troupe venue d'Angleterre firent connaître les principaux chefs-d'œuvre du grand dramaturge anglais, dans leur langue natale, leur saveur locale, toute leur force et leur éclat naturels. En même temps Victor Hugo, dans sa préface de *Cromwell*, donnait le mot d'ordre, sonnait la charge et préparait la victoire bruyante du 25 février 1830, date de la première d'*Hernani*.

Et tout cela s'agitait dans l'ardeur des passions publiques, dans une atmosphère surchauffée d'émeutes, au milieu des chutes de ministères et des chutes de royauté.

Les imaginations trouvaient encore un aliment à leur exaltation dans ce contact avec l'Orient, qui avait déjà fait naître des chefs-d'œuvre d'ordre divers, soit par les événements de Grèce, d'une actualité toute brûlante à cette heure où était décidée l'intervention des puissances et l'expédition de Morée, soit par les premiers faits d'armes de la conquête de l'Algérie.

Le Salon de 1827, le seul du court règne de Charles X, avait réuni face à face les adversaires dont les chefs prenaient chaque jour plus d'autorité. Le *Marino Faliero* de Delacroix s'opposait au *Saint Symphorien* d'Ingres. Quatre ans après, le Salon de 1831 était ouvert, sous les plis joyeux des trois couleurs, ramenées par le nouveau régime politique, dans le réveil des espérances du libéralisme; il offrait le spectacle surprenant, dont la trace nous est conservée par le livret, accompagné de ses *cinq* suppléments, d'un ensemble de

3,107 ouvrages, chiffre qui est déjà à peu près le chiffre normal de nos Salons contemporains.

Autour de Delacroix, représenté par onze peintures inspirées de Lord Byron, de Walter Scott, de Burns ou de Chateaubriand, du milieu desquelles se détachait la *Liberté guidant le peuple*, ce chef-d'œuvre de compréhension du sujet moderne, conçu directement, peut-on dire, dans le feu et la fumée des événements, le parti romantique était désormais en nombre et composé de son élite : Barye, à la fois sculpteur et peintre, Sigalon, Vernet, Cogniet, A. Scheffer, Delaroche, ces deux derniers qui renièrent un jour leurs premiers dieux, E. Devéria, Gigoux, Belloc, L. Boulanger, Champmartin, Roqueplan, T. Johannot, Célestin Nanteuil, avec des noms presque oubliés aujourd'hui, comme celui de Poterlet, mort jeune, dont Delacroix recueillait pieusement les chaudes esquisses et les brillants croquis d'après les maîtres et tout le bataillon sacré des paysagistes, depuis les doyens Isabey, Lami, Decamps, Flers et tous les grands noms qui ont illustré cette admirable génération : Paul Huet, Th. Rousseau, J. Dupré, Diaz, etc.

IV

INGRES ET DELACROIX. — LA LUTTE CIRCONSCRITE ENTRE CES DEUX MAÎTRES. — LA « LIGNE » ET LA « COULEUR ». — COLORIS D'INGRES ET DESSIN DE DELACROIX. — CAUSES RÉELLES DE CES CONFLITS : INCOMPATIBILITÉ ENTRE LES DEUX CONCEPTIONS, DIAMÉTRALEMENT OPPOSÉES. — PRÉJUGÉS CONTEMPORAINS SUR LE CARACTÈRE DES DEUX CHEFS DE PARTIS. — RÉALISME D'INGRES ; IDÉALISME DE DELACROIX ; CARACTÈRE ET IDÉAL DE CES DEUX MAÎTRES.

A cette heure, et malgré tout, le romantisme est triomphant. Mais la lutte continue, et c'est maintenant qu'elle devient palpitante. Que nous importent désormais les opérations de second plan, les escarmouches lointaines et les engagements confus entre troupes de guerroyeurs plus ou moins hardis ou plus ou moins habiles! La bataille est aujourd'hui circonscrite entre deux illustres protagonistes, entre deux combattants gigantesques, bien mieux, entre deux mondes puisque c'est entre deux idéals.

Jamais, vraiment, un spectacle aussi grandiose n'avait été donné à la pensée depuis que, au milieu d'une pareille effervescence des esprits, au sein des splendeurs accumulées déjà par la jeunesse et la virginité du monde renaissant, Michel-Ange et Raphaël avaient une première fois opposé face à face, dans une suite d'impérissables chefs-d'œuvre, ces deux pôles adverses de l'idéal de beauté qui possède l'esprit humain. Jamais de plus hauts défis ni de plus nobles haines, jamais de plus beaux combats où nous, la postérité, qui sommes les juges attendus, ne voyons que des vainqueurs!



Baschet, édit.

INGRES : Charles V.

D'une part, idéal désintéressé de pureté plastique, idéal de raison, de mesure et d'ordre, de beauté dans la vérité, « le beau visible » avait déjà dit David; de l'autre, idéal agité de passion et de vie intérieure; idéal essentiellement expressif et humain. C'est encore ici la grande tradition antique, persistante et toujours rajeunie, qui se heurte au flot revenu, plus rapide et plus fort, du rêve septentrional et chrétien;

lutte éternelle dont nous retrouverons une autre phase dans l'histoire de la sculpture contemporaine.

Car le conflit qu'on a restreint à une mesquine querelle de technique, de procédé ou du moins d'écriture, entre ce qu'on a appelé les partisans de la *ligne* et ceux de la *couleur*, était en réalité beaucoup plus profond.

S'il est exact, en effet, que ces divisions passionnées portassent sur des moyens d'expression, il convient également de dire que, ici, ces moyens d'expression représentaient chacun une esthétique particulière, étaient la manifestation extérieure, non seulement de deux natures absolument contraires, mais des deux grandes manières de concevoir qui distinguent la création artistique.

Nous sommes tous d'accord, aujourd'hui que nous examinons les faits à distance, dans un esprit hautement désintéressé, pour juger ces grandes figures d'Ingres et de Delacroix à l'abri des préjugés qui ont si longtemps trompé sur leur génie respectif et sur leur rôle dans la formation de notre art contemporain.

Ainsi, pour nous placer d'abord au point de vue de l'inspiration, nous trouvons Ingres et Delacroix moins éloignés l'un de l'autre qu'il ne semblait aux générations qui nous ont précédés. Loin de nous paraître exclusivement obsédé par le souvenir de l'antiquité ou de Raphaël, Ingres nous apparaît de bonne heure comme un esprit curieux, ouvert, éveillé, intéressé par le mouvement des idées courantes, s'attachant avec son esprit méthodique et attentif à l'étude du passé, de notre propre passé national dont il est le premier à saisir le vrai caractère sur les anciennes miniatures. Bien avant les romantiques, nous le voyons renouvelant, à côté de Granet, de Bergeret, de Révoil et de Richard, formés dans le musée des Petits-Augustins, le genre historique qu'il traduit, pour sa part, avec un esprit critique et judicieusement informé qui annonce Meissonnier, et un sentiment du milieu et du temps qu'on pourrait appeler d'un nom bien romantique, quoiqu'il se trouve déjà sous la plume de Diderot : la couleur locale. Nous le voyons sacrifiant, lui aussi, à la poésie septentrionale d'Ossian, à la mode orientaliste avec ses Odalisques, sans oublier les miniatures persanes et les peintures chinoises et japonaises qu'il



Cliché Braun. — Baschet, édit.

Ingres : La Source. (*Musée du Louvre.*)

comprit et admira bien avant, certes, que le goût en fût revenu dans le petit cercle étroit qui les répandit si largement dans la deuxième moitié du siècle. Il est donc bien, jusqu'à un certain point, en communauté morale avec son époque.



Revue de l'Art ancien et moderne.

Delacroix : Enlèvement de Rébecca.

Et nous savons aussi, par contre, que Delacroix, qui vibra avec tant d'émotion tumultueuse à tous les mouvements de la pensée, qui vécut de la moelle même des poètes et ne se défendit point contre

les échos des événements contingents de la vie nationale et sociale, Delacroix, dans un large esprit d'indépendance et de compréhension générale, n'affecta point de dédaigner les sujets antiques mis au ban de l'art, dans son parti, par un esprit étroit de contradiction et de coterie, mais qu'il ne craignit pas, à l'occasion, de puiser dans ces thèmes rebattus et de leur trouver une poésie pour ainsi dire inconnue. «Je suis surpris de me voir pleurer sur du latin», écrit-il déjà en 1818.

La bataille romantique une fois gagnée, il semblait que ces deux grandes personnalités exceptionnelles dussent poursuivre leur œuvre, chacun dans sa solitude, en dehors des disputes journalières, aux deux pôles de l'art, l'un avec sa tête bilieuse de «lion malade», l'autre avec sa face rogue de cerbère de l'idéal. On en fit pourtant, bon gré mal gré, les représentants supérieurs des principes sous lesquels s'abritait un avatar nouveau de la lutte entre classiques et romantiques.

Les uns, qui se groupaient derrière l'autorité d'Ingres, prétendaient tout ramener au principe de la ligne, c'est-à-dire représenter les objets presque exclusivement par leurs contours; les autres, méprisant tout linéament qui cernait les formes, ne voulaient voir les êtres et les choses que sous le rapport de leur valeur colorée.

Les mêmes querelles, bien apaisées comme ton, il est vrai, existent aujourd'hui sous d'autres vocables. Il ne faut ni s'en plaindre ni s'en étonner puisque la lutte c'est l'action, et que l'action c'est la vie. Mais on sourira sans aucun doute, plus tard, des discussions et des distinctions d'aujourd'hui, comme nous sourions de celles qui avaient été établies jadis entre les deux camps, ou, pour parler plus exactement, entre les deux maîtres qui les synthétisaient par leur génie.

Que penser, en effet, de ces chicanes, nous qui savons maintenant que, à propos même de son dessin, Ingres fut aussi justement décrié que Delacroix, qu'il fut traité de «Chinois égaré dans Athènes» et que l'on trouva à son *Odalisque*, orgueilleusement accrochée depuis dans notre Louvre, plusieurs vertèbres de trop? Nous qui savons aussi maintenant quel labeur patient, quelle volonté réfléchie et persévérante préparait en études innombrables, d'une si grande tenue,

d'un style parfois si serré, les apparentes improvisations de Delacroix?

A-t-on assez plaisanté, dans le camp des coloristes, cette école du «fil de fer» qui cernait les corps d'un trait inexorable. Et, pourtant,



Baschet, édit.

INGRES : M[me] de Senones. (*Musée de Nantes.*)

nous voyons le grand chef romantique s'écrier à diverses reprises dans son journal et aux dates de la lutte la plus violente : «la première et la plus importante chose en peinture, ce sont les contours». Après Géricault, il ne pense qu'aux «contours, fermes et bien osés», et il ajoute quelque part (1824) : «... y songer continuellement

IMPRIMERIE NATIONALE.

et commencer toujours par là». Et, en même temps, nous voyons Ingres s'acharner à quelque exagération expressive des formes, soit pour obtenir un rythme plastique, comme dans l'*Odalisque*, soit comme dans *Roger*, tout entier à son coup de lance, pour faire saillir un geste essentiel, de caractère dramatique ou pathétique, pour faire passer «l'âme à travers le corps», ainsi qu'il écrivait à propos de son *Virgile*. Et nous comprenons aujourd'hui le rapprochement, si paradoxal en apparence, que faisait un jour Bracquemond entre le dessin de Daumier et celui du grand maître classique.

C'est que si nous considérons le dessin comme un tracé idéal, établi sur la vérité anatomique, basée elle-même sur certains canons acceptés, sans aucun doute Ingres et Delacroix ont souvent péché — d'ailleurs ensemble — contre ces règles scolaires. Mais il y a quelque temps aussi qu'on a donné du dessin une définition plus sûre. «Le dessin est l'écriture des formes», disons-nous aujourd'hui, et nous pensons que chaque maître a son écriture propre, suivant les éléments qu'il veut prendre dans les objets extérieurs, suivant l'aspect sous lequel il perçoit dans l'espace les êtres et les choses qui nous entourent. Les uns voient le portrait des choses, la description par le contour des traits; les autres voient les volumes et les traduisent par le clair-obscur et le modelé, c'est-à-dire d'après les quantités de lumière et d'ombre marquant les saillies ou les creux que ces objets présentent. D'aucuns voient les figures isolées du monde; certains ne peuvent les voir que raccordées à tout le décor ambiant; il en est qui ne les conçoivent qu'immobiles; il en est, par contre, qui ne les comprennent que dans le mouvement et l'agitation de la vie. Cela fait l'écriture ou le dessin de Raphaël ou de Corrège, de Léonard ou de Rembrandt, de Titien ou de Rubens, de Poussin ou de Velasquez, cela fait aussi l'écriture, c'est-à-dire le dessin d'Ingres ou de Delacroix.

Nous sommes revenus aussi, jusqu'à un certain point, sur le préjugé qui nous faisait condamner en bloc le coloris d'Ingres. Comme le temps a fait son action! Il est vrai qu'Ingres avait contribué lui-même à notre erreur par ses axiomes combatifs ou ses sentences doctrinaires. Ses théories sur la distinction entre le dessin et la teinte,

sur la couleur, « dame d'atours de la peinture », sur « la peinture sculpturale », sur le « ton historique », sur le dessin « probité de l'art », suivant le mot dont on a fait sa devise, nous ont fait concevoir de lui



Baschet, édit.

DELACROIX : Missolonghi.

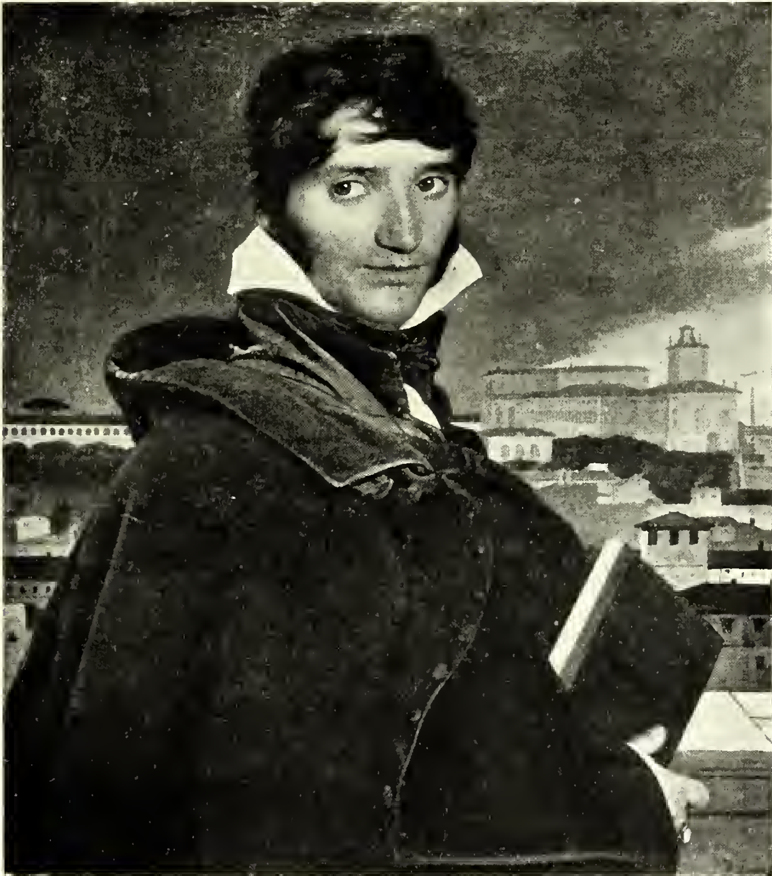
une physionomie entière, têtue, une et inflexiblement dirigée dans un sens austère et incolore. Amaury-Duval, son élève, relève à propos, déjà, l'anagramme spirituel, mais injuste, de Laurent-Jan.

qui avait trouvé, en renversant le nom d'Ingres, ces deux mots fatidiques : *En gris!*

Assurément, Ingres n'est pas un harmoniste. Il n'a pas, comme son rival, la science des accords, des contrastes, des combinaisons symphoniques de tons; il ne sait pas faire jouer un ton au milieu des neutres; à vrai dire, même, ces *neutres* qui peuvent être considérés comme la base de la peinture pour un coloriste, il ne les connaît pas. Mais nous trouvons à ses verdeurs, à ses aigreurs, à ses acidités volontaires, à ses tons aigus et strictement localisés, jouant sous une large lumière égale que n'anime aucun imprévu, et jusqu'à ces discordances si pleines d'audace et d'inattendu — j'aurais presque envie d'écrire : ces discordances musicales, tant elles réveillent l'attention comme de brusques coups d'archet — une saveur singulière, primitive et pénétrante. Et nous verrons plus tard, un de nos plus savants et de nos plus rares harmonistes, notre grand Puvis de Chavannes, parti d'abord de la tradition de Delacroix, se tourner vers les enseignements d'Ingres et lui emprunter notamment, en y joignant son sens subtil des accords expressifs et en le noyant dans la magie d'un paysage aérien, son procédé de juxtaposition de grandes teintes locales, variées seulement par les demi-tons, les tons de lumière.

Il y a donc beau temps qu'on est réconcilié avec le dessin de Delacroix, de même qu'avec le coloris d'Ingres. Au fond, sous les moyens qu'ils emploient et sur lesquels on a fait porter tout le conflit, ce qui a créé impitoyablement la séparation entre ces deux grands artistes, la cause réelle de la scission entre leurs disciples ou leurs suivants, c'est la différence de leur conception primitive des choses, la disparité de leur cerveau. L'un, étroitement réaliste, purement objectif, procédant par l'observation et se fondant sur la tradition, qui cherche le beau par le vrai, rêvant de réaliser un type suprême, mais en prenant la réalité pour point de départ, toujours présent, à ce travail d'épuration. « Il n'y a pas deux arts, s'écrie Ingres, dans son Évangile particulier, il n'y en a qu'un, c'est celui qui a pour fondement le beau éternel et naturel ». L'autre, au contraire, est un imaginatif. C'est une nature profondément subjective, prenant la réalité comme prétexte pour exprimer ce rêve intérieur

qui bouillonne et qui déborde. Ce n'est, certes, ni un insoumis ni un révolutionnaire, car il s'efforce constamment de s'imposer une discipline, de se fixer une méthode, mais s'il est respectueux des maîtres, il est insoucieux des dogmes, et sa fougueuse indépendance s'étend jusqu'à l'égard du milieu qui l'entoure, qu'il domine plus qu'il ne dirige, sans chercher à faire école, dans sa personnalité qui lui suffit.



E. Lévy, édit.

INGRES : Portrait de Granet.

Et, pourtant, chose singulière! celui des deux qu'on était jadis porté à prendre pour l'imaginatif, c'était Ingres, qui passait pour un idéaliste, en raison de sa religion de la Beauté, de son culte pour les maîtres, de son dédain de la nature, du caractère allégorique, antique ou religieux, «historique», suivant l'ancien sens donné à ce mot, de ses principales compositions. Tandis que ses drames sanglants, ses tragédies passionnées, ses massacres et ses cadavres, son

sentiment expressif et pathétique du décor environnant et notamment son sentiment du paysage avaient fait prendre Delacroix pour le plus âpre et le plus farouche des réalistes. Delacroix qui, dans sa détresse de ne pouvoir exprimer totalement son rêve, enviait leur langue aux poètes, s'entraînait en les lisant ou en tentant lui-même de faire des vers, Delacroix qui se demande : «Que fais-je»? et qui répond : «J'imagine», et qui s'écrie en parlant de son imagination : «Sans elle, je succomberais, mais elle me consumera».

Nous ne nous y trompons plus aujourd'hui et nous comprenons comment des songeurs comme Chassériau et Gustave Moreau ont pu garder en eux le souvenir constant du grand visionnaire dont le cerveau remua tant d'extraordinaires images et comment le réalisme de Courbet protesta contre le romantisme; Courbet qui, — ainsi que nous l'apprenait un des spectateurs, jeune alors, de la fin de ces nobles querelles, M. Fantin-Latour, — débutait par une copie de l'*Angélique*, d'Ingres. Et nous comprenons aussi comment certains des Impressionnistes, et non des moindres, — pour ne citer que Manet, Degas et Renoir, — ont pu se rattacher à l'école de ce dernier maître et, vérité piquante mais qui ne nous paraît plus paradoxale, revendiquer leur place à la suite de la tradition classique.

Je ne m'étendrai pas plus longuement, bien que le sujet y porte, sur le parallèle entre ces deux figures exceptionnelles. En ce qui concerne la conception de la personnalité humaine dans son expression la plus haute, elles sont l'aboutissement de tout l'effort tenté par les maîtres depuis le début du siècle et le point de départ de la pensée artistique qui va en occuper l'autre moitié. Notre gratitude envers elles est égale comme est égale notre admiration, car nous devons à chacune d'elles des joies également élevées; elles nous ont offert une succession d'images qui, durant un demi-siècle, ont éclairé, animé et fécondé les aspirations des hommes de notre temps et ont déjà pris leur place parmi celles qui servent de grands jalons à l'histoire de l'esprit humain.

L'un nous a fait entendre, en païen méridional. du haut de son Olympe étroit mais merveilleux, un concert élyséen d'incomparables solos de flûte et de violon.



Cliché Braun.

Delacroix : La Barricade. (*Musée du Louvre.*)

Après Phidias et Raphaël, que ce rapprochement ne ferait pas rougir, il a extrait encore quelque chose de divin de la forme humaine.



E. Lévy, édit.

INGRES : Mme Panckoucke.

Nous avions surtout subi jadis le prestige de l'art altier de la deuxième partie de la vie d'Ingres, cet art fait d'autorité, de maîtrise, de simplicité grandiose, de décision impérieuse, de style viril, grand et auguste. Nous avons peut-être aujourd'hui quelque préférence pour les productions plus intimement naturalistes de sa première période. Nous en aimons la candeur, la virginité de vision, l'acuité qui ne recule ni devant le ton, ni devant l'asymétrie, l'irrégularité, l'imprévu de la nature, mais, au contraire, les recherche avec la conviction

d'un primitif. Nous en aimons le dessin imposant à force de justesse et de naïveté, sans paraphes et sans calligraphie, ce dont ne seront pas toujours exempts ses ouvrages postérieurs, surtout ceux dus à son crayon devenu trop habile; nous aimons enfin cette suavité mélodique dans la forme, perdue avant lui depuis les grands Florentins.

L'autre, élevé par des Flamands, nourri par des Anglais, aussi bien les poètes que les peintres, septentrional qui ne connut jamais l'Italie et n'y pouvait trouver d'ancêtres que près de Dante et de Michel-Ange, nous enveloppe dans une orchestration large et profonde, riche et touffue, savante et variée, orchestration tumultueuse, déchirante et passionnée, si puissante, si expressive, que, de loin, sans distinguer le sujet du spectacle représenté, rien qu'à percevoir la disposition des taches colorées, la vertu magnétique de l'harmonie vous fait entrer dans le sentiment du tableau. Il a exprimé, dans une angoisse de création perpétuelle, en un grand chœur panthéiste, les voix de l'amour et les voix de la haine, les chants de la victoire et les clameurs de la défaite, les pleurs des femmes, les prières des martyrs et les hymnes des héros mêlés à l'éclat strident des trompettes, aux cris farouches des fauves, au hurlement de l'orage qui fait craquer les grands chênes, au hennissement des vagues, enfin, à tous les bruits, à toutes les rumeurs, à toutes les plaintes, à tous les appels désespérés de la nature et de l'homme.

Ces deux grands foyers de lumière ou de flamme serviront de phares aux générations suivantes, qui s'efforceront d'en réunir les rayons. Et, tandis que ce conflit entre deux idéals si opposés qui se formaient un mutuel contrepoids, assurait justement l'équilibre de l'école française, des efforts qui furent tentés pour associer des tendances en apparence si inconciliables, des compromis qui sortirent de ces efforts, devait naître un des modes principaux d'expression de l'art du temps auquel nous appartenons. Mais, avant, nous retrouverons une autre forme de ce développement et de ces luttes à l'occasion des origines de l'histoire du paysage.

V

LE *PAYSAGE*. — ORIGINES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE PAYSAGE AU XIXe SIÈCLE : LA TRADITION NATIONALE; CLAUDE LORRAIN ET POUSSIN; JOSEPH VERNET; LES DERNIERS VÉNITIENS; LES PETITS PEINTRES D'ARCHITECTURE; DU RÔLE DES MAÎTRES ANGLAIS. — PREMIÈRES ANNÉES DU SIÈCLE; STYLE HÉROÏQUE ET STYLE CHAMPÊTRE; VALENCIENNES ET WATELET. — PREMIÈRES CURIOSITÉS ET PREMIERS SYMPTÔMES DE RÉVOLUTION. — DÉFINITION; CLASSIFICATIONS ACADÉMIQUES : LE « PAYSAGE »; L'*HOMME* ET LA *NATURE*. — COMPRÉHENSION DE LA NATURE JUSQU'AU XIXe SIÈCLE; INFLUENCE DE LA PHILOSOPHIE ET DE LA SCIENCE SUR LA CONCEPTION CONTEMPORAINE. — LES PRÉCURSEURS. — PAUL HUET. — LES ANGLAIS. — L'ÉCOLE DE 1830 : ISABEY, ROQUEPLAN; DE LA BERGE; JULES DUPRÉ. — THÉODORE ROUSSEAU. — LES *NATURALISTES* : FLERS ET CABAT. — DAUBIGNY, TROYON, ROSA BONHEUR, JULES BRETON, CHINTREUIL. — RÉACTION DES *INGRISTES*. — COROT. — MILLET; ASSOCIATION DE LA *NATURE* ET DE L'*HOMME*; LE *PAYSAN* ET LA *TERRE*. — RÉACTION *RÉALISTE* : COURBET; LE *PAYSAN* ET L'*OUVRIER*.

Jusqu'ici nous n'avons guère suivi le développement de l'art qu'en ce qui concerne l'expression de la personnalité humaine, soit sous le point de vue individuel ou particulier des diverses acceptions du portrait, soit sous celui plus synthétique et général qu'on appelait jadis « l'histoire » et qui comprenait la recherche du « beau visible » ou du « beau moral », comme on disait alors, sous les formes supérieures de l'allégorie, de la mythologie, du nu, de la peinture religieuse, de l'histoire proprement dite en y joignant son dérivé : le genre historique.

La Nature ne nous est apparue que de loin en loin dans ses rapports avec l'Homme et, très occasionnellement, dans la conception de son isolement.

Cependant la Nature occupe un rang exceptionnel dans les préoccupations de l'inspiration contemporaine qu'elle a pénétrée de toutes parts dans toutes ses manifestations. Nous avons vu déjà le rôle assigné au décor extérieur dans l'œuvre de Girodet, de Gros, de Prudhon, de Géricault et surtout de Delacroix. Ce sentiment des rapports de l'homme avec le milieu qui l'entoure ira en progressant chaque jour avec la place prise à la tête de l'art par les paysagistes et aussi avec les modifications subies par la pensée dans l'ordre des questions

philosophiques, c'est-à-dire dans la conception moderne des rapports de l'homme avec l'Univers.

L'étude de la Nature, considérée en elle-même, a pris, en effet, dès ce moment, une telle importance qu'on peut dire qu'elle domine notre école. Elle la domine soit par le nombre des productions de ce genre qui fournit l'appoint le plus considérable des expositions, soit par les directions qu'elle a marquées, influant d'une manière notable sur l'interprétation de l'humanité, représentée dans les états ou les actes de sa vie présente et même dans les gestes glorieux de son passé.

La place qu'elle a prise est si considérable qu'on peut dire que le paysage est vraiment le résultat le moins discutable, la conquête la plus brillante de nos diverses révolutions ou de nos divers conflits. En dehors des limites de notre propre histoire, et en nous plaçant dans ses rapports avec l'histoire générale, il n'est plus permis de douter que notre école paysagiste occupe, au moins, un rang égal à tout ce que l'esprit humain avait déjà produit de plus beau dans la contemplation du monde extérieur.

Toutes les fois qu'on a voulu définir les origines de notre école de paysage, on s'est plu à la rattacher directement aux maîtres de l'école anglaise. Les relations de certains des plus hardis et des plus beaux peintres anglais du commencement du XIXe siècle avec le milieu romantique expliquent ce préjugé. Leur influence n'est d'ailleurs point contestable, et nous en verrons les effets tout à l'heure. Mais, sans vouloir diminuer la gloire de ces grands artistes ni la part qu'ils eurent sur le développement de l'idéal et le perfectionnement des moyens des maîtres français, la vérité historique nous oblige à rectifier ce jugement et à rétablir les faits.

Or le fait, indiscutable aujourd'hui et dont l'exposition centennale est venue de nouveau faire la démonstration, c'est que l'École française de paysage n'a cessé d'évoluer sans interruption à travers toute son histoire, par une filiation régulière et suivie, quoique moins apparente à travers le grand émoi des premières années du XIXe siècle.

Les véritables sources du paysage contemporain sont formées exactement par le flot de deux courants principaux : l'un, la tradition

nationale qui remonte jusqu'à Poussin et Claude Lorrain, amendée légèrement à travers le souvenir des derniers peintres de Venise; l'autre, l'imitation de l'École hollandaise. Quant à l'influence de l'École anglaise qui, détail à noter, a, de son côté, les mêmes origines, elle n'entre en ligne, au début de l'apparition des premiers romantiques, qu'une fois ce premier élan donné et seulement à titre d'actif stimulant.



Baschet, édit.

DAGNAN : Vue de Paris.

Si nous observons le cours du paysage au XVIIIe siècle, nous voyons que, pendant longtemps, lorsqu'il ne joue pas un rôle accessoire derrière les figures, il n'est qu'un agréable ramassis de combinaisons conventionnelles, nées des vieux souvenirs italiens et inspirées du décor de théâtre. Le plus admirable comme le plus extraordinaire des maîtres de ce genre, où il apporta, avec son émotion toute personnelle et le charme aigu de sa fantaisie pénétrante, les premières chaleurs du coloris flamand, fut Watteau.

Bientôt, comme répondant aux aspirations générales de naturalisme sentimental qui se manifestèrent avec tant d'éclat dans la littérature, apparaît l'innombrable série des *Ports de mer* de Joseph Vernet qui, pour l'époque, fleuraient le grand air du dehors et la brise salée. En même temps que les descriptions lyriques de Jean-Jacques et de Bernardin de Saint-Pierre et la mode des jardins anglo-chinois, ils satisfirent avec abondance les besoins des contemporains.

Vernet était d'une fécondité inépuisable. Il eut des élèves et des imitateurs qui répandirent son genre par toute l'Europe, en Allemagne, en Pologne, en Russie et surtout en Angleterre. Et là, justement, dans ce dernier pays, nous trouvons établi le plus terrible vulgarisateur du genre Vernet, après avoir été le chinoiseur le plus enragé à la suite de Boucher : le lyonnais Jean Pillement. C'est peut-être par ce flot envahisseur que se forma ou du moins se développa en Angleterre le courant qui relie Claude Lorrain à Wilson, élève de Zuccarelli, lié lui-même à Venise avec Joseph Vernet, puis à Turner, avant de nous revenir encore par cette voie chez nous.

Joseph Vernet, dans ses bons jours, rappelle Claude, de même qu'il annonce Corot, quelques-uns de ses tableaux du Louvre nous le montrent à l'évidence, tels le *Ponte Rotto* et le *Château Saint-Ange;* Vernet et Corot dont les affinités se traduisent par une méthode similaire de travail, tous deux plus particulièrement attachés aux valeurs qu'aux tons et en prenant la notation exacte, l'un au moyen d'une échelle de teintes graduées, l'autre au moyen de chiffres qui en marquent l'intensité. Vernet est donc bien l'intermédiaire naturel entre Claude Lorrain et Corot.

Par Vernet, dont l'éducation s'était faite en Italie, par son ami le célèbre peintre d'architecture Panini, illustre en France et membre de l'Académie royale, et aussi par tous les voyages qui conduisaient nos artistes vers cette Venise éternellement séductrice, les charmants, spirituels et souvent subtils Vénitiens de la dernière heure, les mêmes dont les philtres se feront sentir sur quelques-uns des premiers romantiques, exercèrent une action délicate sur la vision du paysage français, malgré ses routines académiques et ses conventions

surannées. Et nous en trouvons la trace tantôt chez Hubert Robert, parfois alerte et vif comme un Canaletto, qui, notamment dans ses études ou ses tableaux inachevés, fait déjà penser à Bonington ou à Corot, tantôt chez Boucher lui-même qui songe si souvent à Guardi comme Fragonard à Tiepolo, mais surtout sur un petit groupe très intéressant de peintres de ruines, d'antiquités et d'architecture qui continuent, avec beaucoup d'esprit, de grâce, et parfois de sensibilité naturelle de la vision, la tradition du paysage français qu'ils vont relier aux peintres de vues, de voyages pittoresques, etc., si nombreux pendant la première période romantique. Ce sont autour ou à la suite de Panini ou de Servandoni : de Machy, Clérisseau, Challe, de Wailly, Lallemand, le chevalier de l'Espinasse, Blondel, Jallier, de Boissieu, etc., dont quelques-uns inaugureront le nouveau siècle.



E. Lévy, édit.

P. Huet : Matinée de printemps.

Mais, au même moment, l'orientation des esprits vers les choses de la nature avait porté les artistes, nous l'avons vu plus haut, à examiner avec une sympathie croissante ce petit monde admirable des paysagistes hollandais qui, seuls encore, avaient su jeter sur les grands ou les humbles spectacles qui nous entourent un regard si

juste et si émerveillé. Longtemps méconnus ou dédaignés, ils étaient désormais recueillis avec soin dans les collections royales et ils y foisonnaient. L'ouverture au public de ces collections, réunies dans la Galerie du Luxembourg en 1750, fut, comme nous l'avons déjà dit, un petit événement, dont l'importance n'est plus bien saisissable de nos jours, mais qui eut une grande portée pour l'art français. Le Luxembourg, où régnait déjà Rubens, devint la véritable école des artistes et c'est là qu'à la fin de ce siècle, inaperçus d'abord à cause des grands débats sur l'antiquité et de l'éclat bruyant de l'école de Vien et de David, se développe modestement tout un petit groupe d'imitateurs des scènes de la vie réelle des hollandais, véritables précurseurs obscurs, mais clairvoyants, qui ont préparé l'évolution des formes les plus modernes de notre art contemporain.

C'est devant Ruysdaël et Hobbéma, Huysmans et Van Goyen, Cuyp et Potter, Gerard Dow et Metsu que se formèrent Lantara, Bruandet, Moreau l'aîné, de Marne, Boilly, Georges Michel, Drolling et tant d'autres, annonçant soit dans la représentation du monde extérieur, soit dans la peinture intime de la vie humaine prise à travers le grand décor des choses ou dans le milieu qu'elle s'est composé, Paul Huet, Granet et plus tard encore Meissonier.

« Deux styles différents peuvent former la division de ce genre (le paysage), écrit Millin (1806)[1] : l'un est le style héroïque ou idéal; l'autre, le style champêtre ou pastoral. Tout est grand dans le premier. Les sites sont pittoresques et romantiques (entre parenthèses, ceci montre combien les mots peuvent n'avoir pas toujours la même acception!) les fabriques sont des temples, des pyramides, des obélisques, d'antiques sépultures, de riches fontaines; les accessoires sont des statues, des autels; la nature offre des roches brisées, des cataractes, des arbres qui menacent la nue. Dans le style champêtre, la nature, au contraire, se communique sans ornement et sans fard. . . »

A ce moment deux artistes sont les représentants particulièrement attitrés de ces deux formes de paysage : l'un est Valenciennes; l'autre est Watelet.

[1] *Dictionnaire des Beaux-Arts*, t. III, *Paysage*.



Baschet, édit.

Cabat : Le jardin Beaujon.

Le premier qu'on a appelé le Vien ou le David du paysage, formé en plein durant le mouvement de rénovation de ces deux maîtres, représente, en effet, le principe de la tradition classique de Claude Lorrain ou de Poussin, réveillée aux sources antiques, mais avec quelle solennité pédantesque, quel exclusivisme doctrinal jusqu'à la négation pour ainsi dire de la nature. Son autorité est, à cette date, égale à celle de ces grands noms bien qu'assurément moins justifiée. Ce magister du paysage, dont la férule, cependant, contribua à donner aux artistes les plus émancipés ces dessous solides d'éducation qui ont fait la force de notre école, ce Valenciennes qui est aussi et peut-être plus sectaire dans ses écrits que dans ses œuvres, ne connaissait, naturellement, comme pays que l'Italie ou la Grèce. Ses peintures, comme il se doit, regorgeaient de tombeaux, de cénotaphes, de cippes, qui sont, nous dit Millin, «au rang des fabriques nobles» par opposition aux «échelles, baquets, cuves, vieilles futailles, auges, charrettes, charrues» qui peuvent «accompagner avec goût les demeures champêtres» dans le style dit *pastoral.*

Suivant la règle, ces paysages ou plutôt ces décors sont toujours animés par la présence des hommes ou plutôt des héros et des dieux. C'est tantôt *Cicéron découvrant à Syracuse le tombeau d'Archimède,* tantôt *Pyrrhus apercevant Philoctète dans l'île de Lemnos,* tantôt Ulysse et Nausicaa, Narcisse, Biblis, Enée et Didon, Pyrame et Thisbé et tant d'autres encore.

Cependant, dès 1804, sous des influences encore obscures, Valenciennes s'amende quelque peu lui-même. Il expose *Un coup de vent;* une *Matinée avec un reste de brouillard;* en 1806, une *Forêt solitaire;* une *Fontaine d'eau minérale;* en 1810, encore *Un coup de vent!* Quels sont ces coups de vent et quels sont ces brouillards et ces fontaines? On le devine aisément. Mais déjà, c'est un premier témoignage d'attendrissement plus ou moins volontaire devant la Nature et la preuve que le sentiment et l'intention sont longs, en art, à trouver leur moyen d'expression.

Valenciennes, qui régente l'école, est continué par ses élèves Bidauld et Victor Bertin; ceux-ci ne font de concessions que pour admettre, en face de Vénus et d'Adonis ou d'Apollon et de Daphné,

suivant le nouveau mode historique, les noms de Clorinde et de Tancrède, de Chèrebert et de Théodegilde. En face d'eux, Watelet, plus jeune, passe, aux yeux encore mal avertis, pour un esprit d'opposition, un rénovateur. Il le croit lui-même candidement. Entre Bruandet, qui meurt en 1803, et Georges Michel, précurseur encore obscur, toujours inconnu et, d'ailleurs, dont l'œuvre vraiment puissante et personnelle ne date que de la seconde partie de sa carrière,



Baschet, édit.

Georges Michel : Le Moulin.

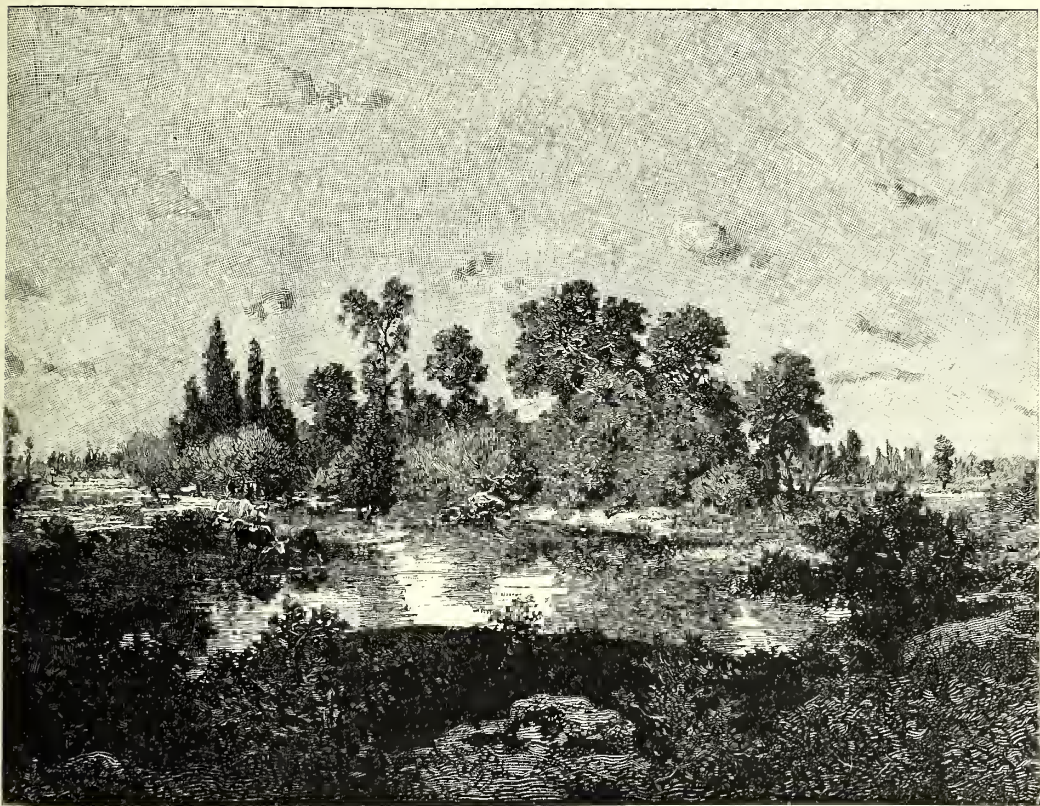
alors qu'il n'expose plus depuis longtemps, près de Demarne ou de Taunay, qui touchent plus principalement au genre, Watelet est le premier qui, dès 1800, peigne des *effets de pluie*, des *effets de matin*, tout court, sans qu'il soit question des nymphes et des hamadryades, d'Antiochus et de Tarquin, d'Henri IV et de Gabrielle d'Estrées. Il peint des moulins à vent, des moulins à eau, des chaumières, des chalets, des petits ponts de bois, des petites rivières, des petits canaux, des petites chutes, des cascatelles, et tout cela n'est situé ni en Italie

ni en Hollande, mais est daté du bon pays de France qu'on était en train de découvrir comme tout le reste. Cela se passe à Essonne, à Sceaux, à Saint-Germain, sur la Toucque, sur la rivière d'Eure, à Grenoble, à Rouen, dont il trace déjà le panorama. Il semble, à voir ces titres, et sans voir, il est vrai, les tableaux, que nous soyons en face de Paul Huet, de Flers ou de Cabat. Bien mieux, cet avant-coureur imprévu ne craint pas de représenter une poudrière, une usine, des forges, les fabriques de drap de la ville de Vienne!

Watelet n'a pas l'emphase, et non plus la grandeur de Valenciennes et de son école; mais il a un tout petit goût, coquet, propret, de la vie et du pittoresque, il a montré une recherche prétentieuse et faussement naïve de la nature, mais en somme il est le premier qui, ouvertement, ait avancé un pied hors de la grande voie scolaire. C'est la première apparence d'une velléité marquée d'émancipation.

Toutefois, à côté du genre historique, du genre pastoral et du genre mixte, inventé par Watelet lui-même, au milieu des paysages «ajustés», «composés», des «inspirations», du lac de Némi ou d'ailleurs, alors qu'on disait encore : *Orphée, paysage; Malvina, paysage,* se dessinait un petit mouvement de curiosité, un intérêt sentimental pour les spectacles naturels, une envie de voir du pays, enfin un besoin de sortir commun à toutes les nations et se présentant comme une détente à la suite ou au milieu de tant de lourds cauchemars. Aussi, à ce moment, commence-t-on à regarder de tous les côtés avec plus d'attention. Valenciennes lui-même conseille au jeune peintre de visiter non seulement l'Italie et la Grèce, mais l'Égypte et jusqu'à la Suisse. On se déplace volontiers. Le public se plaît aux descriptions de lieux et l'on reprend la tradition des *Voyages pittoresques* de Choiseul-Gouffier ou de Saint-Non, avec ceux de Denon, dans la Basse et la Haute-Égypte, de La Borde, en France, de Cassas, en Italie et Dalmatie, sans compter la traduction d'ouvrages analogues parus en Allemagne ou en Angleterre, dans ce dernier pays notamment, où ces sortes de publications jouirent d'une grande vogue, comme on s'en souvient par les premiers travaux de Turner. Bientôt on voit apparaître, chez Osterwald, éditeur, quai des Grands-Augustins, des *Voyages pittoresques en Sicile, Voyages pittoresques dans les ports et sur*

les côtes de France, Voyages pittoresques dans la vallée de Chamounix et autour du mont Blanc, vues des cours du Rhône, et tout autour sont exposées aux Salons des vues de Haute-Égypte, de Syrie, du cap de Bonne-Espérance, de Rio-de-Janeiro — et le nom de Taunay vient tout de suite à la mémoire — d'Allemagne, de Flandre, de Suisse et, pour la France, d'Auvergne, de Dauphiné, etc. Bientôt apparaîtront les voyages pittoresques en Normandie, de Ch. Nodier,



Baschet, édit.

Th. Rousseau : Mare dans les landes.

Taylor et de Cailleux dans lesquels s'exercent les premiers romantiques, le voyage pittoresque en Bretagne du comte de Trobriand, sans parler du voyage d'Italie de J.-B. Isabey, le père. Et ce besoin de déplacement, de nouveauté et d'exotisme amènera la formation, ou plutôt la reprise, de la tradition orientaliste dans laquelle le romantisme s'exercera avec un si vif éclat.

Enfin, en 1816, la fondation d'un prix de Rome pour le paysage, prix qui fut distribué tous les cinq ans jusqu'au milieu du second

Empire, bien que créé dans un esprit tout académique, n'en est pas moins le témoignage officiel le plus éclatant de cet intérêt très vif porté par toutes les intelligences vers les choses de la nature.

Mais un esprit nouveau semblait remuer le monde. Après les crises effroyables qui avaient bouleversé l'Europe, la pensée se reposait enfin, consciente d'elle-même, et paraissait ressentir seulement alors le grand ébranlement qu'elle venait de subir.

Quelques voix puissantes et solennelles avaient repris l'hymne magnifique à la Nature qu'avait fait entendre, le premier, l'organe ample et harmonieux de Jean-Jacques Rousseau, dont les échos s'étaient perdus dans les clameurs assourdissantes de la Révolution. Ce grand chœur unanime de penseurs et de rêveurs avait fait naître un verbe neuf, une autre conscience poétique, tandis que, dans l'art, à l'heure même, dans l'atelier de David, avec Gros qui portait en lui, sans le savoir ou sans le vouloir, les germes du futur printemps, fermentait toute la révolution nouvelle.

Ce lyrisme passionné, cet enthousiasme généreux et juvénile pour tout ce qui était le mouvement, la couleur et la vie, tous ces sentiments qui avaient secoué si violemment la torpeur de l'imagination contemporaine, eurent leur contre-coup inévitable sur la peinture de paysage, l'une des caractéristiques de ce mouvement étant, nous l'avons vu, avec un retour sympathique vers le passé, une contemplation exaltée de la nature.

On voulait autre chose que des représentations, des descriptions ou des sortes de froides figurations scéniques. On ne voulait plus de catégories ou de classes dans la nature, plus de hiérarchies entre les arbres dont les uns étaient d'essence noble, les autres de lignage vulgaire, ni entre ce qu'on appelait «les fabriques» du genre héroïque et les «chaumières» du genre pastoral. Dans un large souffle fiévreux de panthéisme exalté on désirait l'illusion de la vie, de cette vie ardente et mystérieuse des choses; on voulait rendre la poussée des feuillages, la montée de la sève, la palpitation de tous ces êtres obscurs, l'exubérance de la vie végétale, le pittoresque et l'inattendu inépuisable des formes, la poésie spéciale des lieux, les grandes voix des forêts et de la mer, on voulait enfin, dans une sorte d'association morale entre la



Revue de l'Art ancien et moderne.

J. DUPRÉ : Le grand chêne.

nature et l'homme, au moyen d'un instrument inconnu qui était la puissance communicative de la couleur, exprimer tout ce que nous prêtons à la nature de nos angoisses, de nos tourments et de nos espoirs et tout ce que fait naître en nous de sentiments le spectacle de sa mort perpétuelle et de sa vie éternellement renaissante. Dès ce jour commencent donc pour le paysage des destinées inattendues.



Baschet, édit.

De la Berge : Paysage.

Qu'on me permette ici une parenthèse à propos de ce terme même de « paysage » dont l'acception s'est si profondément modifiée au cours du siècle.

Ce terme, qui est resté dans la langue avec tant de dénominations démodées d'autrefois, désigne l'une des catégories étroites entre lesquelles l'ancienne Académie avait parqué l'inspiration artistique. Le domaine des arts était alors divisé comme les parts d'un héritage dont les bornes sont jalousement délimitées : c'était l'*histoire* qui comprenait tous les sujets nobles relevant de la religion, de l'histoire proprement dite, de la mythologie ou de l'allégorie; le *portrait,* le *genre,* avec un intermédiaire bâtard, ou *genre historique,* qui prendra sa majorité au commencement du nouveau siècle, et le *paysage*, que

la doctrine académique emprisonnait encore, nous l'avons vu, entre deux canaux bien endigués.

Ces dénominations officielles ont pu jadis représenter l'aspect de l'art du temps, qui subissait, d'ailleurs, la tyrannie de leurs formules. Aujourd'hui ces classifications étroites sont insuffisantes à exprimer les aspects si complexes et si divers de l'inspiration de notre époque qui tente de poursuivre les phénomènes de la vie dans toute leur diversité et en même temps dans cette indissoluble unité sous laquelle désormais nous apparaît l'univers. Tout ce qu'il nous est permis de dire, c'est que l'art a pour but de représenter l'image de la vie extérieure ou de la vie intérieure au moyen des deux termes essentiels qui composent l'Univers à nos yeux : l'*Homme* et la *Nature;* la Nature, c'est-à-dire ici tout ce qui est extérieur à l'homme, êtres vivants, choses inanimées, et non plus seulement ce que nous offrent tous les produits de la création, mais jusqu'au décor constitué par l'homme, jusqu'à son foyer qui en subit tous les phénomènes et est soumis à toutes ses lois; — l'*Homme* qui, pendant la suite presque continue des temps, absorbe toute sa propre attention; la *Nature*, qui ne l'intéresse au même degré que très tardivement.

Car c'est une remarque qu'on ne peut manquer de faire que la contemplation de la nature est en sens inverse de l'état de civilisation de l'humanité. Plus l'homme est en contact avec les grandes forces naturelles, plus il semble se replier sur lui-même, aspirer à la société, chercher un art essentiellement humain. Les grands aspects des choses extérieures semblent lui inspirer une sorte de terreur religieuse et il ne se plaît à exalter que l'homme et l'œuvre de l'homme. Aussi, dans l'antiquité, le sentiment du paysage est-il peu développé. Les poètes eux-mêmes chantent surtout une nature agreste et comme domestique, formant l'entourage immédiat de l'homme; ce que les imaginations antiques appelaient les sept merveilles du monde sont uniquement des créations humaines, et le polythéisme anthropomorphique des Grecs donnait aux forces supérieures auxquelles est soumis le monde une expression concrète réalisée par la forme humaine. Le paysage ne joue donc dans l'art des anciens qu'un rôle accessoire purement décoratif, architectural et, pour ainsi dire, abstrait.

La nature est le lointain décor de l'homme, être privilégié, créé par les religions comme but de l'Univers, univers placé autour de lui pour son agrément et son utilité.

Le Christianisme ne modifia pas cette conception des rapports de l'homme avec la nature. L'homme reste toujours, pour lui, la créature élue de Dieu qui descend sous la forme humaine, sur la terre, point central des mondes, où il se sacrifie pour le sauver. Cette idée



Baschet, édit.

TROYON : Le passage du gué.

subsiste encore chez les Hollandais du XVIIe siècle qui, les premiers, comprirent le rôle de la nature isolée et ont créé le paysage moderne. Elle subsiste encore si bien, même, au début du XIXe siècle que Chateaubriand peut écrire, sans chercher à atténuer cette conception très simpliste dans le flot de ses merveilleuses images, que la création a été conçue pour l'homme, que c'est spécialement pour l'homme qu'est fait le chant des oiseaux.

La philosophie qui a montré le néant de l'homme, la science qui

a laissé pressentir l'infini des mondes nous ont fait comprendre, depuis, les rapports de l'homme avec sa planète et de sa planète avec le reste de l'univers. Elles ont modifié le sens de nos contemplations en face de la nature, et c'est, au fond, ce point de départ philosophique et scientifique qui, consciemment ou involontairement, a causé la profonde révolution du paysage moderne.

Tour à tour entraînés par les courants de l'imagination ou de l'observation, s'appuyant sur la tradition ou cherchant à en briser les entraves, les peintres de paysage deviennent des contemplateurs passionnés qui suivent, à leur insu souvent, les évolutions de la pensée contemporaine dans toutes ses préoccupations poétiques ou scientifiques, exprimant, soit par de fortes synthèses, soit par des analyses savantes et aiguës, les splendeurs de cette nature, considérée tantôt comme bienfaisante et consolatrice, tantôt comme hautaine et indifférente à nos joies et à nos misères, tantôt comme partageant elle-même notre propre humilité.

Vous chercheriez vainement dans tout le passé ces inquiétudes et ces angoisses de Paul Huet ou de Jules Dupré, cette exquise sérénité de Corot, ces scrupules passionnés, cette pénétration si aiguë de Th. Rousseau, ce besoin ardent et loyal de vérité de Troyon ou de Daubigny, ce bel épanouissement robuste et végétatif de Courbet, cette tendresse toute fraternelle pour les humbles choses, austère et religieuse chez Millet, douce et caressante chez Cazin, enfin toute cette grande effervescence panthéiste qui anime, sous les formes les plus diverses, l'art du XIXe siècle.

Puisque nous en sommes encore sur la définition du paysage, je voudrais ajouter deux mots au sujet d'un certain nombre de formules célèbres qui ont servi à étiqueter, à tort et à travers, les idéals correspondant aux vicissitudes de l'inspiration dans cet ordre d'idées.

Classicisme et romantisme, naturalisme, réalisme, pleinairisme, impressionisme, etc., ces vocables sont censés représenter la doctrine de certains groupes prédominants. Si l'on s'entend bien sur leur signification, ils peuvent servir à donner, dans une expression synthétique, un résumé de certains faits réels, à fixer la date de certaines

tendances plus généralement affirmées dans le cours si mêlé de l'art. Ils peuvent nous aider à saisir plus aisément la filiation de l'art du



Baschet, édit.

CHINTREUIL : Paysage.

paysage contemporain. Il faut, cependant, se défier de ces classifications conventionnelles, commodes seulement pour les opérations de notre esprit étroit et paresseux, car la réalité est plus confuse et plus

complexe. D'une part, certaines individualités très personnelles échappent à toutes les catégories, d'autre part, l'art n'évolue pas successivement par tranches nettes, chaque tendance nouvelle prenant la place de la précédente. On a pu facilement s'en convaincre à notre exposition décennale où l'on trouvait debout encore toutes les formes du passé, les écoles surgies l'une sur l'autre depuis le début du siècle, tous les débris de vieilles formules, tous les restes d'idéals plus ou moins démodés, qui se coudoient, se heurtent et parfois se mêlent en d'étranges compromis.

Je reprends maintenant mon sujet à la période dite *classique*.

Une réaction violente fut donc occasionnée par toute la fermentation générale du romantisme. Les peintres de figures avaient ouvert la voie; tel Gros, tel Prudhon, tel Géricault. Les fonds des *Pestiférés de Jaffa* et du *Radeau de la Méduse* sont, nous l'avons vu, les ouvrages qui commencèrent à dessiller les yeux des hommes de leur temps. Le premier des paysagistes qui s'insurgea fut Paul Huet. Tandis que Georges Michel, le solitaire de Montmartre qui, bien antérieurement déjà, vivait dans l'intimité des grands Hollandais, trouvait, dans la seconde partie de sa vie précaire et cachée, une compréhension si austère et si tragique de la nature, Paul Huet s'était également formé devant les Hollandais et les Flamands et surtout devant les paysages de Rembrandt et de Rubens, qu'on ne regardait plus à cette époque et qui l'avaient singulièrement frappé presque dès l'enfance.

Son début au salon nous reporte à 1827. Comme date il semble arriver après Roqueplan et Isabey qui exposent pour la première fois l'un en 1822, l'autre en 1824. Mais ceux-ci seront, à proprement parler, les pittoresques du groupe romantique. Paul Huet en fut le premier et le plus ardent lyrique. Les essais de ses débuts portent, dès 1820 ou 1822, la trace des préoccupations de ces jeunes révolutionnaires qui avaient soif de liberté, d'espace, qui mêlaient leurs joies ou leurs angoisses aux grands spectacles des choses et rêvaient de créer un art expressif fondé sur ce qu'il appelle lui-même «ce magnétique échange, cette communication secrète qui s'établit entre l'homme et la nature, lorsqu'elle le pénètre de son éloquent silence». Son nom correspond pour nous au premier appel à la liberté, comme il marque

le point de départ du paysage français, dans sa conception moderne, en dehors du rattachement direct à l'école anglaise.

Ce n'est pas qu'il n'en subît l'influence. Lié avec Delacroix, avec les frères Fielding, camarade d'atelier de Bonington, il ne chercha pas à y échapper et, tout au contraire, ce grand mélancolique éprouva, lui aussi, une sensation profonde à l'exposition de 1824, lors des envois de Constable et des autres Anglais, comme il fut plus tard fortement impressionné par Turner. Mais ses rapports avec l'École anglaise proviennent surtout de leurs mêmes origines : Rubens, Rembrandt et Ruysdaël.

Cette école anglaise, établie dans un pays insulaire, plus à l'abri des influences continentales, surtout pendant une période de guerres ou de révolutions, avait continué à évoluer sous l'impulsion des Flamands qui l'avaient fondée, des Hollandais qui y avaient toujours été aimés et recueillis et en même temps, nous l'avons vu, de Claude Lorrain. Ils n'avaient pas perdu le fil de la grande tradition paysagiste. Aussi, évidemment, dès que nos artistes, formés à l'école de Gros, qui avait de lui-même trouvé près de Rubens et de Van Dyck le secret des beaux empâtements, des frottis légers, des coulées limpides, de la richesse ou de la transparence du coloris, furent mis en contact avec les Anglais, ce Lawrence aux fluidités si brillantes, et surtout ce Constable qui apportait du coup ce que ces jeunes audacieux avaient osé rêver, l'École française fut-elle très fortement impressionnée. P. Huet, lui-même, dans quelques précieuses notes inédites qu'il a laissées sur l'histoire du paysage, relate l'apparition de Constable comme un véritable événement.

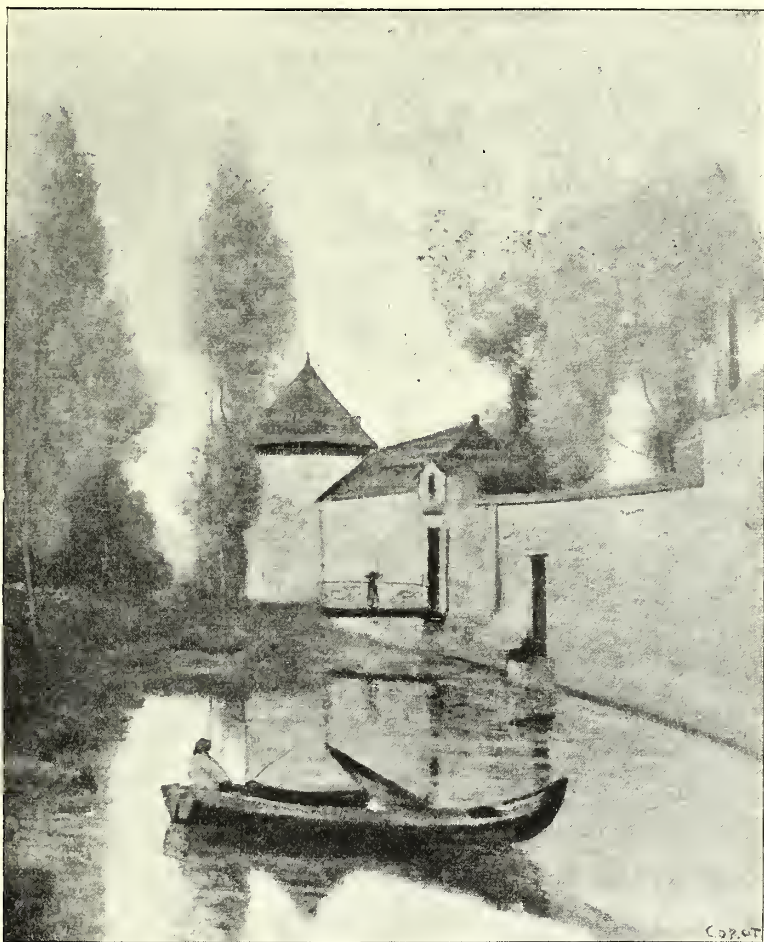
Géricault les avait connues à Londres, ces prodigieuses visions, si extraordinairement simples, vraies et saisissantes. Delacroix, tout en peignant les *Massacres de Scio*, en pouvait voir chez je ne sais plus quel marchand et s'écriait dans son journal : « Ce Constable me fait du bien » ! Et il ne tarda pas à partir pour Londres, où P. Huet, lui, ne pouvait se rendre qu'à la fin de sa vie. Tous ceux qui suivirent, dans la figure ou le paysage, Dupré, Lami, Gigoux, Daubigny même, etc., furent plus ou moins émus par ces maîtres.

1824, 1827, 1831, 1834! Voici les quatre grandes dates consé-

cutives de l'histoire du paysage moderne. C'est alors le magnifique épanouissement de ce groupe qu'on a appelé l'*École de 1830* et qui a établi la gloire de l'École française par une foule de chefs-d'œuvre immortels. La plupart payeront très cher leur propre gloire, car les défenseurs de la tradition et des grands principes ne désarmeront pas facilement et les proscriptions iniques dureront jusqu'après la moitié du siècle. Mais la victoire est décisive, et le « paysage » est désormais affranchi.

Le même drapeau couvrait d'ailleurs les idéals les plus divers. Après Paul Huet, si impressionnable, si inquiet et si superbe, après Isabey et Roqueplan, si animés, si pittoresques et si colorés, c'est Flers et Cabat qui fleuraient déjà les aromes réconfortants de la saine et simple nature agreste; De la Berge si anxieux et si précieux, sorte de précurseur des préraphaélites anglais, par la puissante acuité de sa vision littérale et volontaire; c'est Jules Dupré, profond et vibrant harmoniste avec ses larges ensembles synthétiques, énergique, intense et grandiose, hanté comme Decamps, le père de l'orientalisme moderne, à l'occasion, celui-ci, peintre d'histoire tout à fait épique ou pénétrant et sérieux observateur de genre, par les préoccupations d'un métier audacieux et acharné. C'est plus tard Diaz, arrière-petit-fils plus ou moins légitime de Corrège et de Watteau, plus facile et plus familier, tout brillant et tout chatoyant. C'est enfin la figure exceptionnelle de Théodore Rousseau qui semble, dans la complexité de son tempérament et de son expression picturale, en résumer tous les divers caractères. Il est lyrique et passionné, lui aussi, il porte également au cœur une véritable religion panthéiste. Il semble voir la terre tourner sous les cieux dans l'infini concert des mondes. Les romantiques affectionnaient les vues étendues, les larges horizons, les vastes panoramas, les grands spectacles, les sites variés et inattendus. Rousseau ne dément pas cet idéal; il recherche les aspects grandioses, il n'aime pas les effets coutumiers; il lui faut toujours un peu d'imprévu. Mais il voit tout et il veut tout dire, l'infime univers des petites mousses veloutées comme l'organisme altier des grands chênes, et il déploie, devant la variété des effets, des points de vue, des sujets, une variété extrême de moyens. Il n'a pas la fougueuse improvisation de Paul

Huet, la savante et magnifique alchimie de Dupré ou de Decamps, mais il apporte une ténacité patiente, une minutieuse analyse, et sans perdre de vue les harmonies de l'ensemble, il paraît percevoir d'une oreille attentive chacune des voix qui forment le grand chœur universel. Car dans toute cette poussée enthousiaste vers la mystérieuse terre



Baschet, édit.

Corot : Manoir de Beaune-la-Rolande.

promise dont l'entrée venait de s'ouvrir comme brusquement, Théodore Rousseau porte en lui les éléments de réflexion, de scrupule, de respect devant la nature qui modifieront la conception trop subjective du romantisme et caractériseront l'évolution prochaine.

Dans cet esprit de scrupule excessif, et maladif même à la fin de sa vie, nous reconnaissons déjà ce qu'on appelle le *naturalisme*, terme que l'on a employé pour caractériser certains maîtres qui, en pleine

IMPRIMERIE NATIONALE.

effervescence romantique, s'attachèrent à rendre la nature pour elle-même, dans une sorte d'amour désintéressé, sans y chercher des spectacles grandioses et tragiques, des aspects extraordinaires et singuliers. Flers et Cabat, nous l'avons vu, passaient dans ce sens comme des novateurs. Car il est curieux de constater que, dès 1833, alors que le romantisme est encore dans sa période triomphale, accepté, reconnu au point que les portes de l'Institut s'étaient ouvertes à quelques-uns des premiers adhérents (Horace Vernet en 1826, Delaroche en 1832), se produit une sorte de schisme, que des radicaux du romantisme s'annoncent déjà, préludant, sur le même ton, aux déclamations tapageuses de Courbet; tels ce Laviron, qui attaque Delacroix avec autant de violence qu'Ingres et tout l'Institut, et avec des alliés qui sont, pourtant, Gigoux et Tony Johannot, et qui oppose aux romantiques ceux qu'il appelle, le premier : des *naturalistes*.

On a déjà assez du moyen âge, comme en 1819 de l'antiquité, et le romantisme, comme le classicisme, représente l'art du passé. «L'art actuel, l'art de l'avenir c'est le naturalisme», car «les hommes de notre époque, écrit-il, tiennent avant tout aux choses réelles et positives. Ils veulent de la peinture qui soit la représentation de l'objet peint»[1].

Sans avoir droit précisément à ce titre de novateur, Camille Flers, du moins, fut à son heure une figure assez originale. Dans sa compréhension moins ambitieuse, plus intime et plus familière de la nature, il reprenait, mais avec quel sens plus ému, plus sincère et plus vrai, la tentative de Watelet; il peignait à son tour, mais d'après nature, des chaumières, des moulins, des rivières et des canaux, et les verdures fraîches des berges et des prairies et les cieux clairs parsemés de légers nuages ouatés. Il découvrait le charme discret des campagnes de l'Île-de-France et les beautés plantureuses de la grasse et robuste Normandie, précurseur plus modeste de Daubigny et de Troyon. Pour Cabat, son élève, dont les premiers tableaux, le *Moulin de Dampierre*, la *Vue des bords de la Bouzanne* (1833) et surtout le *Jardin Beaujon*, du Salon de 1834, produisirent une sensation si vive, il apparaissait

[1] Laviron, *Salon de 1833*.

près de De la Berge, mais avec plus de mesure, moins d'outrance, comme le type parfait du naturaliste. Il est vrai, pourtant, que des esprits, qui paraissent n'avoir pas manqué de clairvoyance, considéraient ce novateur plutôt comme un réactionnaire et un imitateur du passé. Gustave Planche n'avait-il pas prévu l'évolution qui le conduisit vers le paysage historique? C'est que entre les traditions bâtardes,



Baschet, édit.

Millet : L'homme à la veste.

dégénérées, faussées, les traditions de l'erreur et du convenu, les réformateurs combattaient par tous les moyens et principalement avec les armes de la vraie tradition. « Le besoin de recourir aux vieux maîtres, nous dit Paul Huet dans les notes inédites que j'ai déjà citées, et de reprendre la tradition interrompue eut un inconvénient inévitable, ce fut d'entraîner quelquefois plus à l'imitation des maîtres qu'à l'étude de la nature. Mais tout était à reprendre, ajoute-t-il. Peindre un soleil couchant ou un effet de pluie paraissait alors et était, en effet, une grande innovation. »

Les deux physionomies les plus caractéristiques de cette nouvelle

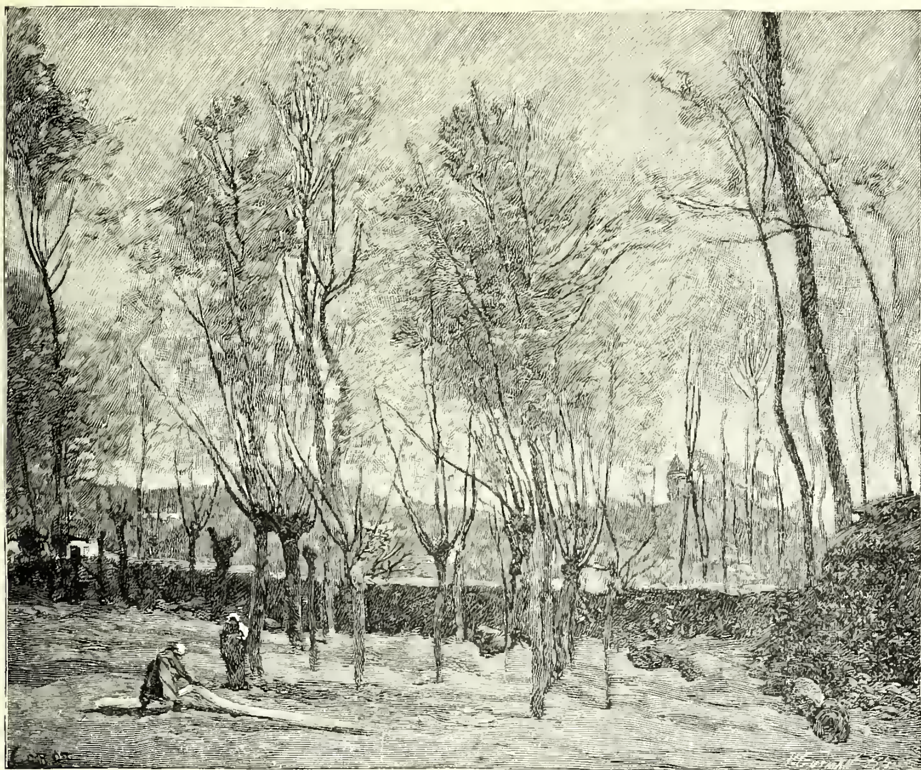
évolution sont, sans contredit, Daubigny et Troyon. Le premier suivit de près le mouvement romantique. Son début au salon date de 1838, mais sa première exposition qui marque, dans son sens personnel, est de 1848. C'est également le commencement de la grande période pour Troyon, pour Rosa Bonheur et Jules Breton qui accompagnent de leur côté son effort dans cette évolution nouvelle du paysage. Du romantisme, Daubigny ne garde plus d'attache qu'avec Constable auquel il semble avoir emprunté le secret de traduire le frisson des feuilles humides, la puissance végétative de ses verdures grasses et osées, et en même temps cette pratique rapide, hardie, de notations comme instantanées qui prépare celle de l'impressionnisme.

Les romantiques avaient pris pour mot d'ordre, par la bouche de l'un des plus grands, cet axiome · «la nature c'est le prétexte, l'art est le but». Les naturalistes firent de l'étude de la nature le but même. Les écarts de l'imagination, le relâchement dans le métier devaient aboutir à un nouvel ordre de pauvreté; les fortes études de Daubigny réagirent d'une façon salutaire sur les tendances de l'école. Il peint tous ses tableaux sur nature; sa manière simple, familière, intime, plus terre à terre, mais en même temps robuste, mâle et véridique, qui serre de près les sites coutumiers de l'homme, ramène le paysage à des horizons plus bornés, à des effets plus restreints, mais à des résultats plus sûrs.

Ses vallées de l'Isère, ses bords de l'Oise, avec leurs rivières, leurs écluses, leurs chalands, leurs verdures humides, les ormes cagneux ou les longs peupliers de leurs berges, leurs vergers plantés de pommiers ou leurs petits vignobles, répondront à l'idéal nouveau de la vision, de plus en plus accoutumée chaque jour à l'intérêt des moindres spectacles qui nous entourent et qu'entraîne déjà dans le courant de l'observation et de la méthode le mouvement scientifique du siècle entré dans sa période la plus intense de développement.

Troyon débute, dès 1833, sous l'influence des romantiques et suit même longtemps la trace de Jules Dupré; mais, dès 1848, après un voyage en Hollande, il trouve sa voie de paysagiste animalier, vrai, sain et robuste, observateur attentif et loyal des scènes de la vie rurale sous la grande joie de la lumière. Il forme, avec Daubigny, la

personnalité la plus haute de cette deuxième génération composée de maîtres qu'on a pu qualifier de vigoureux « prosateurs » par rapport au caractère poétique de la première. Autour d'eux, à cette date de 1848 si féconde, elle aussi, pour les arts, comme nous le verrons bientôt, méritent d'être rappelés, le nom populaire de Rosa Bonheur, qui s'attacha de préférence à l'étude de la vie animale dans le paysage



Baschet, édit.

Corot : Paysage d'Artois.

familier et la vie domestique, et le nom assez obscur de Chintreuil, analyste parfois si aigu, quelquefois même assez aigre, qui poursuit lui aussi, à l'avant-garde, la noble chimère d'exprimer les effets de la nature les plus passagers, les plus subtils et les plus exceptionnels, les phénomènes hygrométriques et météorologiques des averses, des buées, des brouillards, des orages, des crépuscules. La première est morte, comblée d'honneurs qui ont, peut-être à tort, diminué la portée de son talent; le second, par trop méconnu et oublié, semble bénéficier aujourd'hui d'une petite hausse de faveur.

A côté de ces tendances générales, auxquelles elles touchent par plusieurs points, se dressent deux grandes figures isolées qui ont joué dans notre art un rôle exceptionnel; l'une est Corot, l'autre est Millet.

Corot ne peut se rattacher à proprement parler au groupe romantique, bien que ses sympathies pour ce milieu, des amitiés, les persécutions subies avec ses membres, l'aient fait comprendre parmi eux. De même que Ingres continue, en la renouvelant, la tradition classique de David, Corot poursuit la tradition nationale de Claude Lorrain, par les classiques contemporains dont il était l'ami ou le pupille.

Car au moment où le romantisme battait son plein, la tradition du paysage historique se perpétuait en une évolution parallèle au mouvement analogue poursuivi dans la peinture des spectacles humains. En face de ces grandes figures originales et novatrices auxquelles nous venons de porter notre hommage, s'était formé un camp de réaction pour la défense de la tradition. Victor Bertin et X. Bidauld avaient des continuateurs: c'était d'abord un artiste, mort très jeune, qui fut le premier lauréat du prix de paysage, en 1817, Michallon, dont les envois et surtout les études firent concevoir, même dans les milieux plus avancés, de réelles espérances; puis Rémond qui lui succéda à Rome en 1821 et créa dans le genre historique, à travers ses nombreux voyages, une sorte de style pittoresque; Brascassat qui abandonna le paysage pour devenir l'animalier de la confrérie; A. Giroux, le prix de 1825, que l'on put considérer, lui aussi, sur le moment, comme une sorte de novateur; enfin Édouard Bertin et Aligny, ce dernier qui a le mieux résisté au temps et qui eut sur Corot l'influence la mieux justifiée, auxquels il faudra joindre Alexandre Desgoffe et Paul Flandrin. C'était ce qu'on appelait les *Ingristes* du paysage, ou l'école «néo-romaine». Michallon, Rémond, Victor Bertin et Aligny, tels furent les maîtres de Corot qui fit partie intégrante du groupe entre 1833 et 1840

Il ne se dégagea que très lentement d'eux, comme en témoigne la persistance de ses souvenirs scolaires. Mais à mesure qu'il s'en écarte, il se rapproche davantage de Claude Lorrain. Il aime toujours, comme lui, les mythologies, qu'il semble comprendre avec une sorte de foi

antique, comme de pures et légères émanations des harmonies de la nature, mais sa grande et pour ainsi dire son unique préoccupation, c'est l'étude subtile, affinée des jeux de la lumière et de l'enveloppe, des rapports des terrains, des feuillages et des eaux avec les ciels. Th. Silvestre rapporte à quel point il se préoccupait des valeurs de tons, se souciant de trouver des notations rapides pour saisir la vie des choses dans ses états les plus passagers. C'est bien par là qu'il est le précurseur des impressionnistes.



Revue de l'Art ancien et moderne. Millet : Les premiers pas

A l'époque même où, dans cette probité respectueuse, lente à s'émanciper, il sacrifie le plus obstinément aux anciens dieux, ses études témoignent de la vivacité de ses sensations en face des simples aspects charmeurs d'Italie ou de France.

Ce n'est guère, pourtant, que vers 1845 qu'il eût rompu définitivement avec son passé traditionnaliste. Mais il lui dut toujours, sous l'apparente négligence de ces improvisations, qu'on trouvait alors aussi sommaires d'exécution que de composition, cet établissement sûr des

masses et des volumes, indiqué par l'entente la plus délicate des valeurs, qui garde réelles et consistantes ces visions si légères, si fluides, si vaporeuses.

Et, pour reprendre notre précédent rapprochement avec Ingres, cela nous ramène à une réflexion qui ne manque pas de piquant. C'est que ces deux continuateurs réguliers, ces deux personnifications les plus hautes de la Tradition dans tout ce que ce mot représente, pour les autorités orthodoxes, d'impérieux, d'auguste et de solennel, sont revendiqués justement comme leurs initiateurs par un groupe de soi-disant révolutionnaires qu'on a voulu mettre au ban de l'école et de l'art. Ingres, nous l'avons vu, réclamé par les peintres de figures, Manet, Degas, A. Renoir; Corot, par les paysagistes, Cl. Monet, Sisley, Pissarro, etc.

Ce qui distingue franchement cet incomparable magicien des impressionnistes qui le continuent dans l'analyse aiguë des sensations lumineuses et atmosphériques, c'est qu'il reste toujours un idéaliste. C'est par cette sérénité voluptueuse, cette grande et mélodieuse harmonie panthéiste, ce beau rêve virgilien, qu'il prépare le paysage de Puvis de Chavannes et de Cazin. Il est, d'ailleurs, comme nous le verrons, dans le paysage et même dans la figure, le précurseur de toute l'école contemporaine parmi les maîtres qui ont eu le souci d'éclaircir leur palette et qui, dans l'abus des rousseurs envahissantes, ont été sensibles aux charmes des «gris».

Autour de lui, venus du classicisme, touchant au romantisme ou au naturalisme, mêlant le goût des nouveautés au respect de la tradition, se pressent L. Français, maître savant et solide, mais que Baudelaire trouvait «moins naïf et plus rusé»; Achard, le guide de notre Harpignies qui verdoie toujours comme un vieux chêne; Nazon, jadis célèbre, Busson, que nous aimons encore aujourd'hui, Bernier, mort d'hier, etc.

L'Exposition nous montrait également Corot sous un aspect moins connu du grand public, par ses figures. Peintes en des accoutrements qui sentent le voisinage romantique, dans de jolies tonalités grises où éclatent doucement quelques tons chantants, avec de belles pâtes émaillées, elles font penser à Velazquez et à Ver Meer de Delft. Ces

figures ne furent pas, à leur apparition, sans exercer quelque influence sur les milieux artistiques nouveaux.

C'est aussi un idéaliste, venu peu après le premier mouvement romantique et même assez à côté — bien que son amitié avec Th. Rousseau ait formé autour d'eux ce qu'on a appelé l'École de Barbizon —



E. Lévy, édit.

COURBET : « Eh! bonjour Monsieur Courbet. »

qui a déterminé, à la suite de Corot, tout le mouvement contemporain dans le paysage et, mieux encore, dans les rapports de la figure et du paysage, association de ces deux termes : la *Nature* et *l'Homme* qui va prendre désormais une place de plus en plus importante dans notre art. J'ai nommé J.-F. Millet.

Comme Corot, par ses origines, Millet est aussi un classique. Nourri de Virgile et de la Bible, passionné de Poussin, dont il sera

l'interprète éloquent près des générations nouvelles, il ne rêve dans sa jeunesse que mythologies, scènes plastiques et héroïques et la nécessité l'obligea longtemps à peindre de petits sujets dans le souvenir du XVIII[e] siècle, dont il se croyait, pourtant, bien éloigné.

C'est en 1848, avec le *Vanneur,* que commence à se manifester l'idéal particulier formé dans le cerveau de ce fils de paysan songeur, solitaire et mystique, qui resta si longtemps un grand et douloureux incompris. Il abandonne alors tout son passé de mythologies amoureuses et de coquetteries de métier pour s'exposer à un rude combat.

Sa préoccupation est double : il veut peindre le *paysan* et la *terre.*

Dans le premier cas, il cherche, avec la vérité, le caractère; il procède par voie d'abréviations, par fortes synthèses, travaillant même très peu d'après nature. Son but est de peindre tout ce qu'il y a de grave, d'austère et même de tragique dans l'existence de cet être, produit direct de la nature, qui appartient à la terre, comme les arbres, les rochers et les eaux, de le fixer dans ses luttes avec le sol, avec les saisons, et de montrer ces éternels et éloquents spectacles dans toute leur grandeur familière et leur simplicité épique, sans mièvrerie sentimentale, sans esprit de genre ou d'anecdote. À ce titre, son œuvre grandiose, austère et tendre, exhale un fort mysticisme, un esprit évangélique tout nouveau, une sympathie émue et fraternelle pour les mères, les petits, toutes les humbles choses, qui n'a, avant lui, d'analogue dans l'art que la grande âme ingénue et rayonnante d'humanité de Rembrandt.

Tous ceux qui ont tenté de donner une expression des aspirations de la pensée contemporaine se sont tournés avec respect vers son œuvre, peintres ou sculpteurs : Puvis de Chavannes, Cazin ou Constantin Meunier.

Quand il veut peindre la *terre,* il procède tout à fait en sens inverse, adoptant l'observation la plus rigoureuse, l'analyse la plus attentive, la plus subtile, de tous les phénomènes lumineux ou atmosphériques jusque dans leurs états les plus exceptionnels ou leurs effets les plus indirects. La brosse, chargée d'huile, est même trop lourde à sa main impatiente, et il se sert du pastel comme d'un moyen plus rapide et plus aigu de noter toutes les vibrations et tous les reflets.

Le premier, il cherche méthodiquement ce que d'autres avaient pu trouver instinctivement. Aussi, avec son sens profond d'idéaliste, il est cependant un des produits les plus instructifs du mouvement scientifique qui a marqué le siècle. Il exerce une influence considérable sur notre temps par son esprit et par sa vision : il est donc avec Corot un des initiateurs du paysage contemporain.



Gazette des Beaux-Arts.

Harpignies : Solitude.

Les excès du romantisme — abus de l'imagination, oubli de la nature, insuffisance et à peu près se dissimulant parfois sous les faux aspects de l'inspiration — amenèrent une réaction déjà préparée progressivement et inconsciemment par les naturalistes qui le continuaient.

Elle se manifesta, violente comme elle avait été elle-même, par l'apparition d'un homme qui s'intitula à lui tout seul le *réalisme* et qui, doué d'une singulière énergie, d'un orgueil sans bornes, soutenu par tout un monde d'écrivains, arriva, malgré les injustices du Jury et l'antipathie du public, à s'imposer comme maître et à faire école.

Gustave Courbet, qui avait débuté par de mauvais tableaux bi-

bliques et allégoriques, s'était trouvé peu à peu, disaient assez justement les mauvaises langues, à force de se peindre lui-même. L'Exposition centennale possédait de ses innombrables auto-portraits un de ceux qui eurent le plus de succès jadis par la façon dont il se présentait. C'est l'amateur Bruyas, défenseur et ami du peintre, rencontrant notre artiste, sac au dos, dans la campagne et l'abordant d'un *Bonjour, Monsieur Courbet!* qui formait le titre.

Malgré toutes ses fanfaronnades sur l'art du passé qu'il réprouvait à grand bruit, ce Franc-Comtois madré avait étudié soigneusement les maîtres, sans même s'adresser, parfois, aux plus ingénus. Vénitiens, Espagnols, Flamands et même Bolonais, il les fréquenta tous, préoccupé surtout de leurs procédés d'exécution.

De 1851 à 1855, avec les *Casseurs de pierre*, l'*Enterrement d'Ornans*, les *Demoiselles de village*, l'*Atelier*, etc., il soulève une tempête de violences, d'indignations, un scandale ininterrompu auquel il collabore lui-même, heureux de son impopularité.

Terre à terre et trivial, mais jamais vulgaire, repoussant toute ingérence de l'imagination, bien qu'à ses heures, il atteignît sans le vouloir une singulière intensité expressive, il avait pour principe qu'il fallait faire de « l'art vivant », ne représenter que les choses que l'on a vues, étudiées sur le vif. Il refusait absolument à l'art le droit de pénétrer dans la vie intérieure, et déclarait que la peinture est un art « volontaire, mathématique, de raisonnement et de logique ». C'est le positivisme de l'art qui correspond à celui de la pensée. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce sujet.

Tout cela fait de l'œuvre de Courbet une œuvre d'un idéal très borné, figé parfois par la peur de l'imagination, mais puissante, forte, souvent belle, bien que d'une beauté sensuelle et organique qui n'émeut pas l'âme. Il n'a pas vu, comme Millet, dans la vie du paysan, la grandeur de son labeur opiniâtre ou la simplicité biblique de la vie familiale. Au contraire, il se plaît à le montrer dans sa littéralité la plus terre à terre.

Mais avec Millet, il a préludé à ce mouvement qui a fait pénétrer dans le domaine de l'art, avec une dignité qui l'égale aux plus hauts sujets, le monde populaire du travail, ces deux figures toutes mo-

dernes du *paysan* et de l'*ouvrier,* sur lesquels, au fond, repose toute société et qui apparaissent comme les deux grands types idéaux de la démocratie française.

Au point de vue technique, il a eu le mérite d'apprendre, également avec Millet, aux peintres de figures à chercher leurs personnages, non plus sous la lumière à 45 degrés de l'atelier, mais en plein air, à les peindre avec les méthodes du paysagiste en rapports intimes et harmoniques avec leur milieu. Il a apporté, de plus, un sentiment plus étroit et plus sûr des réalités qui nous entourent, un besoin de vérité plus franche, moins apprêtée, plus débarrassée des anciens souvenirs et, en même temps, un beau et robuste métier de fortes pâtes étalées au couteau, un peu lourdes et opaques parfois dans les figures, mais d'un bel éclat puissant, plein de fraîcheur dans ses paysages.

VI

DE 1830 À 1848. — SUITE DES QUERELLES ENTRE CLASSIQUES ET ROMANTIQUES : CRISE DES EXPOSITIONS; INTOLÉRANCE DES JURYS; LES ARTISTES, L'INSTITUT ET L'ÉTAT. — INGRES, DELACROIX ET LEUR ENTOURAGE. — ÉCOLE D'INGRES. — LES DÉCORATEURS MYSTIQUES (2e GROUPE LYONNAIS) : ORSEL, PÉRIN, CORNU, JANMOT, LES FRÈRES FLANDRIN, MOTTEZ, ETC. — COMPROMIS ENTRE LES IDÉALS D'INGRES ET DE DELACROIX : LES *ÉCLECTIQUES :* DELAROCHE, GLEYRE; LES *NÉO-GRECS :* GÉRÔME, HAMON, ETC.; REPRISE GÉNÉRALE DU SUJET ANTIQUE. — COUTURE. — CHASSÉRIAU, SON RÔLE ET SON INFLUENCE.

Corot, Millet, Courbet, ces trois grands noms domineront plus tard toute la production contemporaine. Leur œuvre se poursuit parallèlement jusqu'à la même date finale, leur décès s'étant produit presque au même jour (Corot et Millet morts en 1875, Courbet en 1877); mais leur splendeur, leur puissance expressive ou leur vigoureuse franchise ne seront guère comprises qu'à la dernière heure où elles assureront leur influence de plus en plus générale, bien que tardive, sur la plus proche période de notre histoire.

L'heure, soit de leur émancipation définitive, comme pour Corot, soit de leur pleine manifestation, comme pour les deux autres maîtres, se place également à peu près à la même date, entre 1845 et 1850, c'est-à-dire autour de cette date culminante de 1848, qui divise le

siècle en deux et qui, sans être aussi décisive que celle de 1830, n'en est pas moins aussi tout à fait caractéristique dans les arts.

À ce moment, où en est la lutte fameuse des classiques ou des romantiques, ou, si l'on préfère, des partisans du «dessin» et de la «couleur»? Ce n'est plus un conflit entre deux principes. Ce n'est plus qu'une simple lutte politique, étroite, terre à terre et mesquine, mais non moins violente et acharnée, entre les détenteurs de l'autorité, représentée par un corps constitué détenant exclusivement toutes les prérogatives d'un pouvoir despotique, et les artistes indépendants, quelle que soit leur tendance, quelle que soit leur étiquette. C'est la résistance aux idées nouvelles, qui se manifeste à l'égard de tout ce qui touche à la quiétude ou aux intérêts des esprits satisfaits et des situations acquises. L'Académie royale et l'Académie de Saint-Luc, elle-même, étaient restées loin de cette tyrannie et de cet arbitraire. Cette lutte ardente se poursuivit autour des expositions, où l'intolérance des jurys proscrivait chaque année les plus nobles talents et les gloires les moins discutables. La crise atteignit toute son acuité en 1840. Nombre d'artistes renommés renoncent aux salons. Le gouvernement commence à s'émouvoir et certains des membres les plus autorisés du jury s'abstiennent eux-mêmes d'assister aux séances. Tels Delaroche, Schnetz et Ingres, Ingres qui protesta avec violence en 1843, à la suite de l'exclusion d'Hippolyte Flandrin, et qui se refusait à retourner à l'École des beaux-arts. Il n'est pas un artiste de valeur qui n'ait été banni plus ou moins régulièrement, durant le cours d'une trentaine d'années, par ces proscriptions méchantes et imbéciles. Pour les plus glorieux, comme pour Théodore Rousseau, l'ostracisme dura jusqu'à quatorze ans!

En 1847, l'exaspération atteint son paroxysme à la suite d'exclusions particulièrement odieuses, et les événements de 1848 viennent favoriser cette effervescence des esprits et ce nouvel appel à la liberté. Les artistes de ces générations, moins parqués que les nôtres dans leur spécialité, étaient restés plus en contact avec le monde de la littérature et de la critique. De hautes personnalités littéraires, parmi lesquelles figurent les principaux des critiques ou des érudits qui vont renouveler et revivifier l'enseignement de nos grands musées,

Ch. Blanc et Paul Mantz, Thoré, Villot, Clément de Ris, auxquels se joindront plus tard Duranty, Champfleury, Ph. de Chennevières, Castagnary, etc., prennent parti pour le peuple des artistes soulevés. Mais, après quelques conquêtes sérieuses, suivies de transactions et de compromis, le pouvoir absolu revient en 1859 à l'Institut jusqu'à ce que, en 1863, le gouvernement impérial se décide à intervenir, organisant officiellement le Salon des refusés et évinçant, en 1864, l'Institut des expositions comme de l'enseignement de l'École des beaux-arts. C'est encore une page des rapports des artistes avec l'État que nous avions le devoir de rappeler.



Baschet, édit.

Léon Cogniet : Bailly proclamé maire de Paris. (*Ville de Paris.*)

Ingres et Delacroix sont toujours en présence, fidèles tous deux à leur premier idéal, l'un alternant les portraits, les scènes religieuses et les sujets de genre historique : *L'Arétin et Charles-Quint*, *Tintoret et l'Arétin;* l'autre, familier assidu de Shakspeare, de Gœthe et de Byron. Ils sont même à l'apogée de leur gloire et de leur génie; Ingres

ébauche à cette heure ce grand rêve inachevé de l'*Age d'or*, qui reste pour tous, dans sa retraite jalousement cachée, comme un mystère de beauté; Delacroix, après la *Prise de Constantinople* (1841), vient de terminer la décoration de la Chambre des députés et de la bibliothèque du Luxembourg. Tous deux, toujours aux deux pôles opposés, sont pourtant réunis par l'admiration universelle qui va les consacrer définitivement à l'Exposition de 1855.

Mais autour d'eux le milieu avait changé depuis longtemps. Du côté romantique, il y avait beau jour que les principaux lieutenants, assagis, apaisés, émasculés par les honneurs, ou revenus de la croisade dans laquelle ils s'étaient fourvoyés par erreur, dans l'enthousiasme des premiers combats contre les tyrannies académiques, avaient évolué dans l'autre direction, par de brusques désertions ou d'insensibles compromis. Horace Vernet, Ary Scheffer, P. Delaroche, Léon Cogniet sont rentrés dans les rangs de la tradition et dans l'état-major de l'École. Du côté d'Ingres, on ne peut noter qu'une seule défection, celle de ce jeune et étrange Chassériau qui nous intéresse tellement aujourd'hui. Car Delacroix, qui a exercé une si profonde influence sur toute l'École en général, n'a pourtant pas eu, à proprement parler, d'élèves directs. Il est resté et il devait rester un grand solitaire. Il en est tout autrement d'Ingres. Celui-ci, au contraire, a formé non seulement un atelier, mais une école. A côté de ce qu'il a fait comme peintre, il se glorifie de ce qu'il a fait comme maître, et il a un mot admirable pour complimenter son élève Hippolyte Flandrin : «Mon ami, la peinture n'est pas perdue : *je n'aurai donc pas été inutile!* » On sait avec quelle vraie foi apostolique il défendait ses principes, ses traditions, ce qu'il appelait lui-même la religion de l'art.

Presque à l'aurore de sa gloire, cette tradition s'était incarnée dans un groupe très intéressant et qui nous semble bien lointain, quoique le dernier représentant vienne à peine de mourir : c'est cet ensemble d'artistes qu'on pourrait appeler la deuxième école de Lyon, Lyon, la grande cité industrielle qui verra plus tard se former de nouveaux groupes. Ce sont ces grands décorateurs, dont le plus mystique a été Orsel, dont les plus artistes ont été les frères Hippolyte et Paul Flandrin, auxquels il faut joindre Sébastien Cornu et Alphonse Périn,



Cliché Braun.

L. Gérôme : Un combat de coqs. (*Musée du Luxembourg.*)

bien que celui-ci fût parisien, Périn, le collaborateur intime d'Orsel à Notre-Dame-de-Lorette, Janmot, Gleyre, et auxquels on hésite à ajouter la personnalité très particulière de Paul Chenavard, si distant d'eux par sa philosophie et jusqu'à un certain point par son esthétique.



Baschet, édit.

Paul Delaroche : Le marquis de Pastoret.

Préparés à Lyon par Révoil, qui joignait à l'observation des principes de David le culte du moyen âge, ou à Paris, dans l'atelier de Guérin, ils furent formés à Rome, près d'Overbeck et de ce milieu allemand, néo-catholique, des *Nazaréens*, qui vivaient dans les basiliques, ne fréquentaient que les primitifs, restauraient les vieux procédés de la fresque et se tenaient à l'écart des autres groupes

artistiques plus turbulents fixés dans la capitale de l'Église ou la traversant sans cesse. Ils continuèrent dans un sens plus religieux, plus mystique, plus attendri, mais sans en altérer beaucoup les doctrines, la tradition d'Ingres, le guide vénéré qui avait été, pour les deux plus jeunes adeptes, Hippolyte Flandrin et son frère Paul, le maître direct et comme le père spirituel. Les décorations de Notre-Dame-de-Lorette conservent dignement, pour de rares curieux de ce passé, la mémoire bien oubliée d'Alphonse Périn et d'Orsel, comme les décorations, à l'imitation de la fresque, de Saint-Germain-des-Prés, de Saint-Vincent-de-Paule, de Saint-Paul de Nîmes ou d'Ainay de Lyon ont illustré justement les noms d'Hippolyte Flandrin et de son frère qui fut aussi son collaborateur assidu. Et, en même temps, nos collections nationales qui ont recueilli de l'Exposition centennale, grâce à la piété d'un fils, le remarquable portrait à la fresque de Victor Mottez, nous font connaître un des restaurateurs de ce procédé, dont il tentait l'application sous le péristyle de Saint-Germain-l'Auxerrois.

Mais la tradition classique, renouvelée par Ingres, trouva un autre débouché plus important, une autre issue plus facile pour se répandre dans l'école. Comme toujours, entre les partis extrêmes apparaissent les compromis. Tout le milieu du XIX[e] siècle fut rempli des tentatives destinées à associer les idéals opposés d'Ingres et de Delacroix. La première et la plus célèbre de ces sortes de transactions fut celle du groupe qu'on appela les *éclectiques.* C'était, à proprement parler, le parti qu'on eût appelé au XVI[e] siècle et qu'on appela, en effet, le parti des *politiques* de l'art; ceux qui, par nature ou par calcul, prêchaient la tolérance, la conciliation, conseillaient la modération et la prudence ou répugnaient aux excès. Ils avaient à leur tête le principal transfuge du camp romantique : Paul Delaroche.

Mesuré, ordonné, ingénieux et savant, celui-ci manquait du souffle nécessaire pour suivre jusqu'au bout, à côté de Delacroix, la grande chevauchée romantique. De bonne heure, il chercha un arrangement, dans l'histoire anecdotique, entre le pathétique de Delacroix et le réalisme d'Ingres, par une association sage et prudemment dosée du dessin et de la couleur, du style et du pittoresque. Mais il passa toujours à côté du vrai drame, de même qu'il ne prit à la réalité que

l'exactitude littérale des accessoires, sans comprendre le rôle éloquent qu'ils pourraient jouer en les accordant à son sujet. A côté de la grande médiocrité pleine de verve, d'esprit et d'entrain, mais si pauvre de métier, si abandonnée et si banale de Horace Vernet, il fut, a-t-on observé, le représentant le plus fidèle de ce que le roi Louis-Philippe avait appelé le «juste milieu». Bien accueilli de tous les partis



Baschet, édit.

Victor Mottez : Portrait de Mme Mottez, fresque. (*Musee du Luxembourg.*)

et de jour en jour davantage du côté des classiques, son atelier, qui avait été l'atelier de David et de Gros, fut confié par lui, en 1843, quand il partit pour Rome, au peintre Gleyre. Ce maître, élevé au milieu de l'école lyonnaise et sous l'influence de son compatriote Léopold Robert, nous apparaît comme un artiste noble et délicat, mais bien incomplet, un poète discrètement ému, mais un peintre impuissant et timide qui balbutie le rêve d'antiquité renouvelée par le

sentiment moderne, dont sera hantée plus d'une grande imagination. Son enseignement libéral forma les élèves les plus divers. C'est de ce foyer que sortit, au milieu du relâchement général de l'école, cette petite tentative de rajeunissement de la tradition classique entreprise par le groupe qu'on appela les *néo-grecs*, dont les artistes les plus marquants furent Picou, Hamon, — celui-ci qui jouit d'une certaine vogue avec ses compositions, parfois d'un symbolisme puéril et prétentieux, parfois aussi d'une grâce un peu mêlée d'afféterie, — et surtout Gérôme. Ce dernier en est resté le plus illustre représentant. L'auteur du *Combat de coqs*, dont l'apparition fit concevoir un instant de vifs espoirs jusque dans le parti avancé, l'auteur de la *Phryné*, de la *Mort de César*, d'*Ave Cæsar morituri*, de l'*Éminence grise*, etc., se distingua après Delaroche, par un esprit d'ingéniosité plus pittoresque, un sens d'observation plus attentif et plus réfléchi, une volonté raisonnée, un besoin de précision et de vérité qui le rapproche du réalisme documentaire de Meissonier. Ces dons naturels ou acquis se manifesteront dans l'étude du passé, à travers l'histoire et le genre historique et sur le présent, par l'expression des spectacles exotiques de l'Orient, avec une véritable science d'archéologue et d'ethnographe.

Ce retour à l'antiquité, on le remarquera, est périodique dans notre histoire et profite de toutes les occasions pour se manifester. Les richesses de plus en plus imprévues ramenées chaque jour à la lumière par les fouilles entreprises à tous les points du monde antique lui en fournissent plus ou moins régulièrement d'excellents prétextes. On se souvient que c'est le moment où l'on fut le plus surpris et le plus épris de la polychromie des anciens. Pompéi essaya de rajeunir un instant notre art comme avait fait autrefois Herculanum. C'est l'heure des travaux et des publications de l'architecte Hittorff et bientôt celle où le duc de Luynes commandera à Simart sa statue de Minerve Chryséléphantine, prélude des sculptures en matières de couleurs diverses ou simplement coloriées que reprendra, sous une nouvelle incarnation, le peintre Gérôme.

On commence à deviner une antiquité nouvelle, moins étroitement plastique, plus animée, plus diverse et plus complexe, et l'inspiration,

lassée des singeries gothiques du moyen âge, se retournait, même dans le milieu romantique, vers cette source primitive, avec un réveil de l'esprit de curiosité et d'érudition chez la plupart et chez quelques



E. Lévy, édit.

CHASSÉRIAU : Les deux sœurs.

autres, avec plus de chaleur, de compréhension intime et de conviction.

Qu'on se souvienne que c'est la date (1843) de la *Lucrèce*, de Ponsard, ou de la *Ciguë*, d'Émile Augier, qui caractérisent, sous la forme

plus populaire du théâtre, cette tendance du goût public, ainsi que, suivant une remarque déjà ancienne, les *Enfants d'Édouard*, de Casimir Delavigne, avaient, en face de Paul Delaroche, tenté sur la scène la conciliation ou la réconciliation des partis extrêmes.

Cette forme antique est celle que prendra l'œuvre la plus célèbre et la plus caractéristique par ses qualités et par ses défauts d'un des artistes qui entreprirent avec le plus de témérité et le plus d'ambition cette tentative de compromis entre les idéals des dessinateurs et des coloristes. L'*Orgie romaine*, de Thomas Couture, fit concevoir, au Salon de 1847, les plus belles espérances. Mais cet orgueilleux impuissant, qui trompa quelque temps les artistes et le public sur son mérite, déçut rapidement ses plus enthousiastes admirateurs. Sa tentative, portée un instant par cette œuvre d'assez haute allure générale, mais que des critiques avisés rapprochaient justement des vastes machines aussi insignifiantes que pompeuses de certains décorateurs du XVIIIe siècle, n'aboutit pas plus que sa personnalité elle-même; ce qu'il avait pris pour son génie avorta à peu près subitement après cette grande promesse et ce grand effort. Toutefois, la place qu'occupa un instant dans son époque cet art hybride et assez vulgaire sous un éclat trompeur et louche, est affirmée par l'influence qu'elle exerça sur les origines de plus d'un des meilleurs artistes de la génération suivante. Puvis de Chavannes, par exemple, qui n'était resté que quelques mois dans l'atelier de Couture et se défendait fort d'en avoir reçu les enseignements, en porte le témoignage formel dans ses premières compositions. Manet lui-même n'y échappa point à ses débuts.

La fusion entre les deux ordres de conception qui se partageaient la direction de l'école ne fut vraiment réalisée que par Théodore Chassériau.

On commence aujourd'hui à reprendre connaissance de la biographie et de l'œuvre de cette fière, élégante, singulière et mélancolique figure d'artiste, que la mort a frappée si jeune comme pour ajouter à son œuvre un dernier attrait douloureux. Les expositions organisées en 1893 et en 1897 par la Société des peintres orientalistes, la grande débâcle, pour la construction d'une gare, de ce que l'incendie avait laissé vivant encore, quoique saignant et ulcéré, de cet admirable



Cliché Braun.

Couture : Les Romains de la décadence. (*Musée du Louvre.*)

décor de la Cour des comptes, sa plus grande œuvre et l'un des plus merveilleux ensembles décoratifs dont notre siècle et notre école pussent s'enorgueillir, les clameurs d'indignation, les efforts de ses admirateurs et la pieuse ténacité d'un des héritiers du nom de Chassériau finirent par arracher cette gloire à l'oubli, et l'Exposition centennale est venue consacrer le retour de l'opinion vers un des maîtres dont l'œuvre a servi à fixer dans sa voie l'art de notre temps.

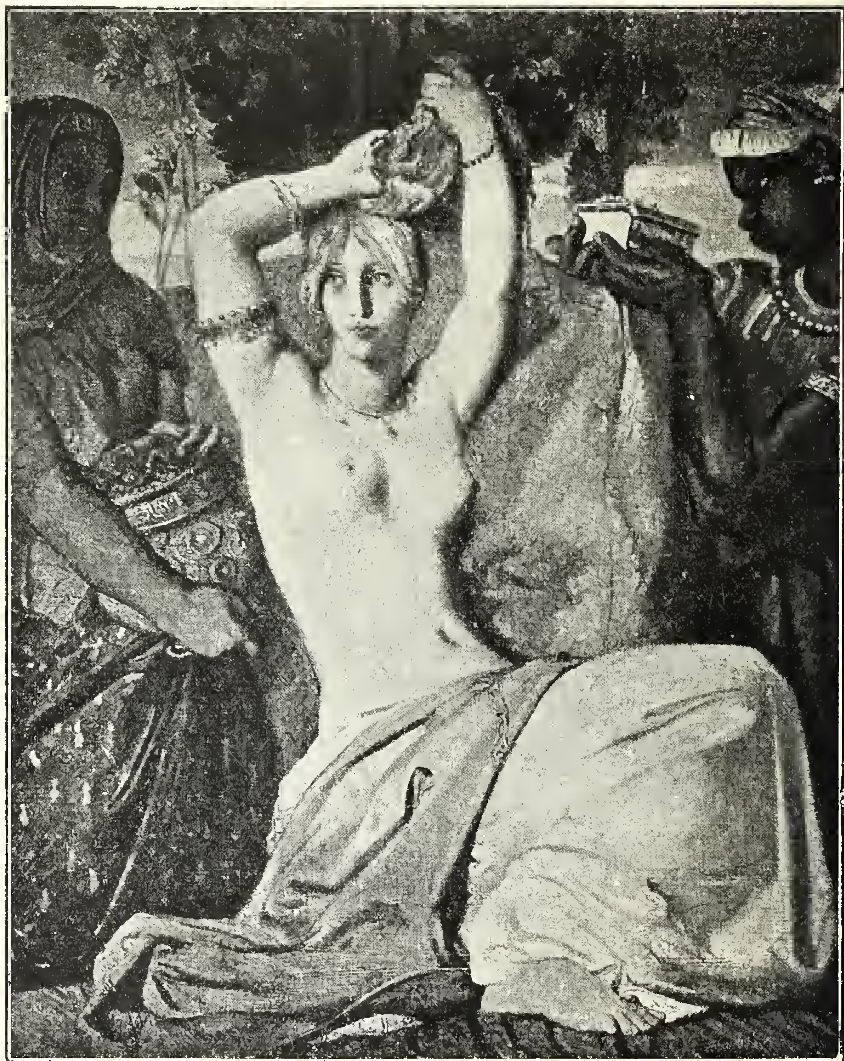


Baschet, édit.

J.-L. Hamon : L'Envie.

Élève chéri d'Ingres, il faut voir avec quelle intelligence et quelle sensibilité il épousa l'idéal de son maître dans ces fresques de l'église Saint-Merry, si compromises aujourd'hui, comme si un sort malfaisant s'attachait à l'œuvre de ce noble et malheureux artiste. Mais je ne sais quelle fièvre ardente, quelle chaleur passionnée brûlait son sang de créole et portait sourdement son imagination généreuse et enthousiaste vers la fantasmagorie merveilleuse, palpitante et tragique de Delacroix.

Après son voyage à Constantine d'où il revenait, comme écrit Th. Gautier, « ivre de lumière, fasciné de couleur, éperdu de la vie du désert », le pas fut décisif. Il subit avec une sorte de griserie ardente le prestige dominateur du grand romantique qui semblait, lui-même,



Gazette des Beaux-Arts

Chassériau : Esther.

avoir puisé une nouvelle puissance communicative sous la magie irrésistible du ciel africain.

Chassériau ne se dégagea pas sans peine de cet ensorcellement; s'y arracha-t-il même jamais tout à fait? Mais il en était sorti tout modifié et possesseur d'une nouvelle formule, qu'il avait trouvée parce qu'il

ne l'avait pas choisie systématiquement. Il ne restreignit pas le problème au mariage pur et simple du dessin et de la couleur. Il ne procédait pas dans ses travaux, suivant la recette prônée, en remplissant de couleurs, fussent-elles les plus éclatantes, les surfaces formées



Revue de l'Art ancien et moderne. CHASSÉRIAU : Apollon et Daphné.

entre des contours soigneusement tracés; mais, comme l'observait Thoré, il modelait librement les corps dans leurs volumes et leurs tonalités, soulignant à la fin leur silhouette, suivant le mode adopté par Géricault, au moyen d'un contour décisif. Il vit, surtout, plus haut. Dédaigneux de la correction académique et de la vérité anato-

mique, lorsqu'elles cessent d'être un moyen pour devenir un but, tout en restant soucieux au plus haut point du rythme des lignes comme de l'harmonie des tons, il combina, sans esprit de système, par les heureux effets de son tempérament et de son éducation réunis, les exagérations expressives d'Ingres et de Delacroix.

«Penser à Virgile... prendre le Poussin pour modèle», écrit-il dans ses notes au moment où il prépare ce vaste et magnifique poème de glorification de l'intelligence et de l'activité humaines, qui évoque dans notre souvenir la figure fraternelle d'André Chénier composant son poème d'*Hermès*. Et il est bien le lointain héritier de Virgile; il est bien, à son tour, le continuateur de Poussin et aussi le père spirituel des grands songeurs de notre temps, qui ont voulu exalter l'humanité sous les aspects généraux de sa vie et de ses actes et dans la splendeur de ses rêves.

A cet ensemble monumental de la Cour des comptes qui s'étalait doucement sur la muraille dans sa gloire candidement épanouie, comme à ces plus modestes, mais si singulières images, de la *Toilette d'Esther*, de *Vénus Anadyomène*, d'*Apollon et Daphné*, à cette conception nouvelle d'une beauté plus expressive, rajeunie par la fraîcheur du souffle antique et ravivée par un subtil parfum oriental, se rattacheront ouvertement Gustave Moreau, qui voua à cette chère mémoire un culte dont le témoignage subsiste dans ce pieux monument du *Jeune homme et la Mort* et, manifestement, bien qu'il n'en convînt pas volontiers lui-même, Puvis de Chavannes qui, au début, vécut presque exclusivement sur ce fonds, au point d'en prendre non seulement les données et les thèmes, mais jusqu'à certains motifs pittoresques. Chassériau a donc bien réalisé, par la fusion intime des idéals d'Ingres et de Delacroix, la formule nouvelle d'un art de noble allure décorative, de style grandiose et simple, à la fois plein de grâce et plein de force, d'un véritable esprit symbolique et d'une haute signification morale; il sera le point de départ du grand mouvement idéaliste de la dernière moitié du siècle.

VII

BILAN DU ROMANTISME ; SON RÔLE ET SON APPORT À LA PENSÉE ARTISTIQUE. — OPINION DE LAVIRON, DE THORÉ, DE CHARLES BLANC. — ÉCOLE *DÉMOCRATIQUE*. — L'*ART POUR L'ART* ET L'*ART POUR L'HOMME*. — RÉVOLUTION DE 1848. — L'HOMME DANS SA VIE ET DANS SON TEMPS. — LA PEINTURE DES RÉALITÉS CONTEMPORAINES DANS LE PASSÉ : EN HOLLANDE, EN FRANCE. — LE *SUJET*. — PEINTRES DE GENRE ET PEINTRES DE MOEURS : BIARD, BOILLY. — PEINTRES D'INTÉRIEURS OU DE LA VIE INTIME : DROLLING ET GRANET. — LES PRÉCURSEURS DE L'ÉCOLE MODERNE : SCHNETZ ET LÉOPOLD ROBERT ; LEUR RÔLE ET LEUR PLACE DANS L'HISTOIRE. — LA PEINTURE DE GENRE ET DE LA VIE MODERNE CHEZ LES ROMANTIQUES : ISABEY, LAMI, DIAZ, ETC. — DIFFICULTÉ D'ABORDER CES SUJETS ; LE COSTUME. — DECAMPS. — MEISSONIER : SON ŒUVRE, SON IMPORTANCE ET SON RÔLE DANS L'ART DE LA DEUXIÈME MOITIÉ DU SIÈCLE.

Les combattants de 1830 avaient eu la prétention de briser le moule des conventions académiques, de rompre toutes les entraves et de créer un art libre, indépendant, doué de la faculté d'exprimer toutes les émotions intérieures de l'âme comme tous les aspects des spectacles de l'univers. Ils paraissaient avoir atteint leur but. Ils avaient bien anéanti ce qu'on appelait proprement l'École, ils avaient fait de l'art un moyen tout individuel d'expression, moyen d'une éloquence inconnue, d'une puissance, d'une variété, d'une souplesse et d'une richesse qu'on ne pouvait guère dépasser. Incarnée dans le génie de Delacroix et des grands paysagistes, la période romantique a pu être justement considérée comme l'apogée de l'art au XIXe siècle.

Mais la pensée artistique aimait toujours à se mouvoir dans un monde imaginaire. Les imaginations violemment réveillées dans ce grand mouvement d'exaltation poétique continuaient à abreuver leur soif de nouveauté, leur goût de splendeur et de magnificence et leur besoin d'action et de pathétique, dans les images du passé. Ce n'était plus exclusivement le passé de l'antiquité, mais c'était celui du moyen âge, qui s'étendait jusqu'à l'histoire moderne. Aux héros et aux dieux des Grecs et des Romains, on avait substitué, soit les rois, les princes et les chevaliers, soit les saints de l'iconographie chrétienne... « C'est ainsi, écrit dès 1833[1] ce révolutionnaire indépendant de Laviron,

[1] Salon de 1833, p. 124.

déjà cité, que l'art tombe d'une coterie dans une autre et s'éloigne toujours de son but, celui du vrai et de l'actualité». Il leur fallait encore, pour opérer le grandissement des images de leur rêve, le recul nécessaire du temps. On avait trop longtemps pris l'habitude de regarder en arrière; on n'avait pas appris à démêler dans les contingences de la réalité de tous les jours ses caractères de grandeur et de beauté.

C'est ce que Thoré exposait en des pages d'un esprit vraiment clairvoyant et prophétique dans l'Introduction magistrale au premier volume de ses Salons.

«Le romantisme fut une protestation primesautière contre les règles anciennes : fantaisie entraînante comme l'instinct; *self government,* affranchi de toute solidarité avec les autres expressions de la vie humaine. L'artiste ne relevait que de lui-même; il s'en allait tout seul, sans s'inquiéter de la philosophie, de la politique, de l'économie sociale, de la science, qui pourtant, à la même époque, tendaient aussi à un renouvellement du monde.» Au romantisme dégénéré de «l'art pour l'art» il opposait dès lors une autre formule qui lui semblait «devoir caractériser l'art vraiment moderne». «Jadis, ajoute-t-il, on faisait de l'art pour les dieux et pour les princes. Peut-être que le temps est venu de faire L'ART POUR L'HOMME».

Pour lui, le romantisme, loin d'avoir été le point culminant de l'évolution artistique du XIX[e] siècle, n'était qu'une période, singulièrement brillante il est vrai, de transition, «l'instrument préparatoire d'un art nouveau, véritablement humain, exprimant une société nouvelle, dont le XIX[e] siècle offre tous les symptômes».

«L'homme n'existait pas dans les arts d'autrefois, — d'hier, s'écrie-t-il plus loin, et il reste encore à l'inventer», et selon lui, le romantisme ayant apporté la liberté de la langue et toutes les ressources de l'expression; «la révolution à faire — la révolution qui se fait en poésie — art et littérature — concerne donc directement la pensée et non point seulement la forme».

«L'actualité et la tendance sociale de l'art sont les choses dont nous nous inquiétons le plus», disait encore le même Laviron, en une phrase qui semble écrite tout à fait à l'aube de notre nouveau siècle,

«...car il a une haute mission et n'y fera pas faute; il prendra rang dans la lutte qui est engagée et il aura sa part d'influence sur l'avenir de la société humaine».



Baschet, édit.

Horace VERNET : La barrière de Clichy. (*Musée du Louvre.*)

C'est ce que développait à son tour, en 1845, Charles Blanc[1], et l'on me permettra de citer encore ce témoignage d'un des acteurs qui furent le plus mêlés à ces nouvelles luttes, puisqu'il fut placé par le gouvernement républicain de 1848 au poste d'honneur de la Direction des Beaux-Arts.

«Après 1830, écrit-il, il s'éleva dans la jeunesse un étrange malentendu. Tous ceux qui étaient jeunes, ardents, impatients du joug des traditions et friands de nouveauté, tous ceux qu'avait jetés dans l'enthousiasme le *Massacre de Chio,* de M. Delacroix (et c'étaient les mêmes qui s'étaient battus au parterre pour le succès d'*Hernani*), tous ces jeunes hommes, dis-je, s'entendirent merveilleusement quand il

[1] *Histoire des peintres français au XIXe siècle*, 1845, t. I; Introduction, p. 36 et 37.

IMPRIMERIE NATIONALE.

fut question de ruiner l'influence de l'Académie. La croisade fut universelle et se fit avec ensemble... Tout le monde se croyait d'accord.

«Mais bientôt, quand fut passée la première effervescence, on put s'apercevoir que les combattants ne s'entendaient plus.» J'ai signalé un peu plus haut certaines causes de ces défections dans le camp romantique, Charles Blanc nous en fait connaître une autre : «Il y avait entre eux, ajoute-t-il, une dissidence profonde qui, pourtant, fut à peine remarquée : c'était la différenee des penseurs aux poètes. Ceux-ci adoraient la forme avec une exaltation qui était leur poésie même; ceux-là voulaient retrouver, dans la peinture comme ailleurs, des intentions généreuses, des pensées, de la passion, tout ce qui avait, jusqu'à David, constitué l'originalité de l'école française.»

Et en face de Théophile Gautier, qui défendait avec la magie de sa plume le «sensualisme» de l'art romantique, les critiques de l'«*Ecole démocratique*», car tel est le nom qui est donné à cette nouvelle direction par les contemporains eux-mêmes, «Alexandre Decamps dans le *National*, Félix Pyat dans la *Revue Britannique*, Cavaignac dans la *Revue républicaine*, Thoré dans l'*Encyclopédie nouvelle*, Schœlcher et Haussard dans le *Temps*, Fortoul dans ses livres, Ricourt et ses amis dans l'*Artiste*», écrivirent contre les tendances égoïstes de l'*Art pour l'art*. Le romantisme, en préconisant la forme, avait rendu un éminent service; mais il allait déjà trop loin : il ne fallait pas transformer l'art en une sorte de franc-maçonnerie à laquelle la masse ne pût être initiée. Et l'on ne voulait plus que la peinture fut comme «une courtisane inféconde n'ayant d'autre mission que le plaisir». On voulait lui dicter un but moral, «l'imprégner d'idéal, la faire servir à l'éducation de la multitude». La tendance à créer un art expressif et populaire, dont l'organisation et l'économie seront ardemment poursuivies durant toute cette deuxième moitié du siècle, à travers bien des vicissitudes, se précise donc nettement à partir de ce jour.

La révolution de 1848 s'ouvrait à toutes les espérances; elle paraissait devoir réaliser les rêves généreux qui fermentaient dans la pensée des hommes, repliée sur elle-même depuis près d'un demi-



Baschet, édit.

Boilly : L'arrivée de la diligence. (*Musée du Louvre.*)

siècle. Proclamée dans l'effervescence des plus saintes utopies, des systèmes les plus hautement désintéressés en vue de l'égalité, de la fraternité et du bonheur des peuples, au milieu de l'atmosphère de mysticisme républicain et démocratique, — social, disait-on déjà, — qui gagnait les plus hauts points de la Cité, et avant d'être si lestement escamotée par la troupe des impériaux charlatans, la jeune République devait assigner à l'art une voie plus humaine, plus proche de la société dont il était tenu de porter aux siècles à venir la fidèle image, exiger de lui une esthétique et une philosophie à la portée de tous; elle devait, comme nous le verrons tout à l'heure, par le vaste flot d'idées anciennes ou nouvelles qu'elle remua, créer un courant puissant qui, malgré les obstacles élevés par le prochain régime politique, entraînerait l'art vers le lit abandonné de son cours primitif et national.

Millet et Courbet d'une part, comme Chassériau de l'autre, qui marquent l'aboutissement des efforts de leurs grands prédécesseurs, marquent également le point de départ des deux groupes principaux qui, dans l'expression de la vie extérieure ou intérieure de l'homme, caractériseront l'évolution prochaine de la peinture.

Ce n'est pas que, antérieurement, l'homme n'ait été tenté plus d'une fois de se retourner sur lui-même et n'ait pris plaisir à raconter les simples actes de sa propre vie. Le génie pittoresque et familier des petits peuples des Pays-Bas a laissé, dès le XVII[e] siècle, les plus fidèles et les plus extraordinaires images de leur vie contemporaine, et il a fallu remonter au même temps jusqu'auprès d'un grand Espagnol pour surprendre le secret de fixer dans sa superbe et puissante trivialité la beauté populaire et l'âme plébéienne.

Peintres de Hollande ou de Flandres ont raconté les joies calmes de la famille, les gaîtés du cabaret, les scènes animées des foires et des marchés, les gaillardises bruyantes et grosses des kermesses comme les rendez-vous plus discrets des galants cavaliers chez les courtisanes achalandées; ils nous ont fait assister aux parades officielles des gildes d'arbalétriers ou des corporations municipales, aux réunions de professeurs ou de syndics, à tous les actes coutumiers et solennels de la vie

bourgeoise ou populaire de leur temps. Cette vie, sans doute, était étroite comme les frontières de leurs provinces et l'horizon de leur pensée. Ils ont, néanmoins, accompli ainsi d'incomparables chefs-d'œuvre, dignes de l'admiration de tous les siècles, car ils étaient dans la vérité puisqu'ils avaient dit tout ce qu'ils voyaient et ce qu'ils sentaient, et qu'ils n'avaient rien de plus à dire. A défaut de leurs leçons, leur exemple devait nous décider, du jour où l'art devenait assez clairvoyant pour rentrer dans son véritable rôle. C'est, en effet, ce qui s'accomplit. Quand la période moderne s'ouvrit, au début du XIX[e] siècle, ou plus exactement dans les dernières années du siècle précédent avec le triomphe de la doctrine réaliste et héroïque de David, les petits «Flamands», comme on disait alors indistinctement des peintres des Flandres ou des Pays-Bas, régnaient en maîtres sur toute la petite production extra-académique, de sujets, de paysages, de natures mortes, très abondante, même sous la Révolution, comme je l'ai démontré précédemment — production dont le courant vif et rapide, s'élargissant chaque jour, est alors dissimulé sous les hautes végétations de l'Histoire.

On sait de quoi s'était composée chez nous la peinture de la vie du peuple, dans une société où l'art était au service exclusif d'un roi, d'une cour et d'une aristocratie limitée. Il fallait toutes sortes de facultés étrangères à la peinture proprement dite pour intéresser la curiosité des contemporains et vaincre les préjugés favorables à «l'histoire». Tout l'art d'observation de la vie présente évolue au XVIII[e] siècle, entre les grivoiseries de Fragonard, de Lavreince et de Baudoin et le sentimentalisme vertueux de Greuze, soutenu par Diderot. L'étude exacte des faits, des mœurs, est livrée de préférence à la gouache, au dessin, à l'estampe. On compte les petits peintres comme ce M. B. Ollivier, mort inconnu, après avoir été le peintre du prince de Conti, qui nous disait avec attention et scrupule, et d'une brosse pourtant libre et alerte, les habitudes à la fois simples et fastueuses de cette société du Temple et de l'Isle-Adam, modelée déjà sur le ton de nos voisins d'outre-Manche. Ce sont, ici, les dessinateurs d'élégances, de costumes, de modes, les petits anecdotiers précieux du grand monde : les Gravelot, les Saint-Aubin, les Moreau le jeune,

les Freudeberg jusqu'aux Watteau le fils, Trinquesse ou Carle Vernet, celui-ci qui entre dans le siècle suivant; là, ce sont les familiers attitrés du «bas peuple», héritiers lointains des *gueuseries* de Callot, tels que Jeaurat, Cochin, Debucourt, Duplessi-Berteaux, etc., qui nous racontent l'*Enlèvement de police*, le *Carnaval des rues de Paris*, la *Conduite des filles de joie à la Salpêtrière*, les *Écosseuses de pois de la Halle*, ou bien toute la vie bigarrée et cosmopolite du Palais-Royal, «*capitale de Paris*», ou encore nous montrent les petits métiers avec leurs cris, les *Charges des rues de Paris*, et tous leurs exploiteurs, charlatans, bateleurs, diseurs de sornettes.



Baschet, édit.

Boilly : Distribution de vins et de comestibles aux Champs-Élysées.

L'estampe en couleur, trouvée par Debucourt, étendue par son neveu Jazet et par Taunay au siècle qui suit, gardera longtemps le succès exclusif dans ce genre d'observation de la vie humaine en face duquel la peinture est encore embarrassée par toutes sortes de difficultés d'ordre pittoresque. La lithographie héritera plus tard de ce privilège et relèvera, d'ailleurs, le niveau de cet art, si français au

début par son esprit, sa malice, sa légèreté et sa grâce, mais qui, sous l'influence de l'estampe satirique anglaise, semble-t-il, ou de la grimace des petits Flamands, vue à l'exclusion des qualités qui les font de si beaux peintres, dégénéra en exagérations caricaturales d'un ridicule outré.

Presque tous ces observateurs de la vie populaire se recommandaient des peintres d'au delà l'Escaut ou la Meuse.

Ainsi que dans le paysage, c'est grâce à ces maîtres qu'on arrive lentement à la perception des réalités environnantes, comme s'il n'y avait pas eu en France ces extraordinaires figures de Chardin et des frères Lenain, qui dominent leur époque et paraissent encore diriger la nôtre. Les frères Lenain, «sortes d'Espagnols égarés», écrivait Thoré, restèrent des figures tout à fait isolées, et aujourd'hui même assez obscures. Chardin, admiré, honoré, après une longue carrière, n'eut pourtant qu'un héritier plus ou moins légitime, très mâtiné de Greuze, en ce petit Lépicié, qui se livrait de temps à autre à la peinture d'histoire afin de conserver l'estime de ses contemporains et pour lequel nous éprouvons quelque sympathie en faveur, sinon de ses tableaux qui le faisaient considérer comme l'émule de Téniers, du moins pour ses études au crayon, si ingénues, si fines et si délicates.

Avant de voir librement par soi-même, on vit donc avec des yeux de Hollandais, et auparavant encore, on ne vit guère que les Hollandais; on les imita, on les copia servilement; ce n'était plus guère, comme l'écriront les frères de Goncourt de l'un de ces petits peintres, Mallet, que «des sujets français habillés à la hollandaise». On n'a pas oublié ce Théolon qui, dans ses scènes familières, copiait la nature, vivante ou morte, avec une minutie de pinceau et une observation méticuleuse de Hollandais, à s'y méprendre.

A vrai dire, on s'attacha surtout aux plus précieux, aux plus minutieux, aux descripteurs les plus littéraux, à ceux dont l'art d'imitation pure, confond l'exactitude avec la vérité, c'est-à-dire à ceux qui, sans émotion, étonnent, dans l'exécution, par la nouveauté de leurs tours de force, par la difficulté vaincue de leurs trompe-l'œil minuscules. Mais bientôt, dans les premières années du XIXe siècle,

les yeux mieux exercés distingueront entre ces «Flamands» abondants et faciles ou exaspérants d'habileté et les modestes et incomparables Hollandais éclairés par le rayon divin du génie de lumière de Rembrandt. En même temps se dégageront peu à peu les deux courants qui formeront l'un la *peinture de genre* proprement dite, l'autre ce qu'on appela longtemps la peinture d'*intérieurs*.

«Une chose vous frappe quand on étudie le fond moral de l'art hollandais, c'est l'absence totale de ce que nous appelons aujourd'hui *un sujet*[1].» Telles sont les premières lignes d'un chapitre dans lequel Fromentin oppose avec beaucoup de sagacité le génie inventif du Français au génie purement pittoresque du Hollandais. Il se défend de conclure, bien qu'il en ait envie, ou du moins de choisir. Nous l'approuvons, puisque l'originalité d'un art est de rester conforme à l'esprit de la race. Thoré, par contre, ne nous dira-t-il point avec sa sauvage et large éloquence de voyant et de prophète, que si la révolution est à faire dans la pensée, elle est à faire par conséquent dans le sujet. L'observation de Fromentin n'en demeure pas moins très juste, et dans tout l'art français du passé il a fallu un prétexte d'ordre extra-pittoresque à toute œuvre peinte. Il a fallu un fait, une action, un incident ou un accident, pour intéresser l'esprit en même temps et au moins tout autant que les yeux.

Le *sujet* domine l'histoire; il s'introduit partout ailleurs jusque dans le portrait, et il s'impose même au paysage. Mais c'est la peinture dite de *genre* qui est proprement son domaine.

En exécration aux romantiques elle était, par contre, chère aux «philistins». C'était, disait-on, le genre éminemment français, comme l'opéra comique et le vaudeville. Et cela tient, en effet, de ces sortes de spectacles hybrides, moitié prose et moitié vers, moitié paroles et moitié musique; ici moitié art — et quel art! — et moitié littérature — et quelle littérature! — Il faut voir, reléguées dans les corridors les plus lointains de certains palais, quelques-unes de ces vieilles images pour se faire idée de leur pauvre invention et de leur

[1] *Les maîtres d'autrefois*, chap. v.

technique lamentable; il faut lire dans les livrets des Salons quelles tristes niaiseries à prétentions grivoises, sentimentales ou morales se faufilaient dès le commencement du siècle entre les phalanges de guerriers casqués.

Là, par exemple, où le premier venu des peintres de Hollande eut pensé à quelque «groupe de mendiants», nous trouvons «une femme âgée et son petit-fils qui, après avoir perdu leur fortune, et par suite leurs amis, ajoute l'auteur avec une incontestable philosophie, se trouvant dans l'impossibilité de gagner leur vie, sont contraints d'implorer la pitié des passants».

Une autre fois vous lirez l'histoire pathétique d'un chien qui aurait infailliblement sauvé son maître tombé de cheval dans une rivière «si l'étoffe eut pu résister; mais elle se rompit... et un misérable lambeau fut tout le fruit de sa peine». Il y avait le *genre* dans l'histoire et même dans l'antiquité, témoin : *Vénus vaccinée par Esculape*, allégorie pleine d'actualité de ce Gautherot, élève de David, dont Delécluze nous a tracé un si pittoresque portrait.

Et cela dura longtemps, et cela dure encore peut-être, bien que les livrets des Salons actuels n'autorisent plus des développements aussi expansifs et que l'âme des exposants contemporains soit moins candide.

Le plus célèbre de ces vaudevillistes du pinceau fut sans doute Biard, qui toucha à tous les sujets, peignit des Arabes, des Espagnols, des Allemands et des Suisses et voyagea, d'ailleurs, jusqu'en Laponie et au Brésil. A ses débuts il puisa, comme tout le monde, chez les poètes et les romanciers, naturellement dans Walter Scott, et il inonda la bourgeoisie de la capitale et de la province, durant le règne béni de Louis-Philippe et presque jusqu'à nos jours, de scènes piquantes ou instructives, où l'on poursuivait le trait comme on prépare de loin un calembour. C'est la *Pudeur orientale*, un *Appartement à louer*, les *Inconvénients d'un voyage d'agrément*, les *Dangers de l'histoire naturelle*, le *Mal de mer, au bal, à bord d'une corvette anglaise* — on voit cela d'ici! — sans oublier le *Dessert chez le curé*.

Nous le retrouverons plus d'une fois, ce bon curé, promu monsignor ou même éminence, à moins qu'il ne soit passé dans les ordres,



Cliché Braun.

Léopold Robert : L'arrivée des moissonneurs dans les marais pontins. (*Musée du Louvre.*)

soit qu'il déguste égoïstement une douzaine d'huîtres, soit que, mal abrité sous un large parapluie ruisselant, il relève sa soutane pour traverser les flaques d'eau, soit qu'il fasse jaser son perroquet ou qu'il fête quelque aimable compagnie, d'une flûte de champagne, le visage épanoui, le ventre arrondi sur les cuisses. Il a fait, ce bon moine, ce bon évêque ou ce bon curé, la joie inlassable des visiteurs naïfs de plus de cinquante Salons, et grâce à la complicité des marchands et des éditeurs, il a diverti jusqu'aux moroses Amériques.

Mais à côté de ces Biard, de ces Vafflard, de ces Roehn, de ces Duval le Camus, etc., se détachent quelques observateurs plus attentifs, plus curieux, moins étroitement préoccupés de flatter les gros instincts de la foule et se rapprochant de l'idéal qui commence à prévaloir et qui, grâce au pinceau de quelques maîtres exceptionnellement doués, imposera, dans la peinture française, au *genre* une tenue dans laquelle il faut voir la cause de son succès près des amateurs étrangers, et l'intérêt que nous trouvons nous-mêmes près de quelques-uns de ses plus anciens représentants.

Le plus illustre de ces peintres « qui, n'osant s'élever à représenter les actions des dieux et des héros, se sont bornés à figurer des scènes de la vie privée et prises dans une nature plus commune », ainsi que l'écrivait l'excellent Millin, est assurément Boilly. Il est déjà célèbre avant l'ouverture du siècle et il travaille presque jusqu'à la moitié de son cours. Il a près de lui des concurrents qui sont aussi de charmants artistes, tels que De Marne, flamand de Bruxelles, Taunay, ou ce petit Xavier le Prince, mort jeune, et qui avait peut-être quelque chose de plus peintre en lui. Mais Boilly s'impose à notre attention par plus d'un motif. Je ne parle pas de sa fécondité, plutôt effrayante. On sait qu'on évalue à plus de cinq mille le nombre de ses portraits. Dans le livret de 1800, il nous renseigne lui-même sur le temps qu'il consacrait à l'exécution de ces petites images, « faites chacune en une séance de deux heures ». Et ce ne sont pas là ses plus mauvais ouvrages comme métier, ainsi qu'on en peut juger par les études du musée de Lille. Car il décourage parfois les amateurs de bonne peinture par son travail abondant, facile, égal et tout à la fois mince et menu, à l'imitation des petits Hollandais propres, secs,

froids et minutieux, dont l'influence règne à cette heure. Son dessin est médiocre, ses physionomies communes, et aucun de ses défauts comme aucune de ses qualités n'a le bonheur d'être excessif. Mais, malgré cette imitation des Hollandais, il est plus que les autres de son temps. On sent que son temps l'intéresse et l'amuse et qu'il veut qu'à notre tour nous soyons intéressés et amusés. Il apporte dans son observation vive et fine un esprit d'ingéniosité et de curiosité qui en font un témoin véridique, un narrateur exact et scrupuleusement informé et tout à la fois un conteur simple et de bonne humeur, sans pédantisme comme sans grossièreté. Il n'a ni la verve ni l'esprit d'un Jeaurat, ni la puissance expressive ni le style d'un Meissonier, ni aucune des qualités techniques de l'un ou de l'autre. Il reste un petit historien aimable, bien élevé, qui conte avec goût les anecdotes et les menus événements de l'histoire du temps auquel il a été mêlé.

Boilly, à vrai dire, n'est pas précisément le peintre de genre, c'est plutôt le peintre de mœurs. Il n'invente pas le petit scénario de ses toiles. Il prend ses thèmes dans la vie réelle ; il a toujours besoin d'un sujet, d'un événement, d'une représentation, mais il a été toujours spectateur.

Cependant, de même que, devant la nature, on s'intéressera peu à peu aux simples harmonies des choses, sans leur demander ou leur ajouter l'attrait douteux d'autres éléments étrangers, de même en face des actes de la vie intime de l'homme, on s'habituera chaque jour, et toujours à la même école des petits peintres des Pays-Bas, mais cette fois des meilleurs, à contempler les plus simples actes de la vie coutumière sans leur demander d'autre signification que de dire la vie elle-même et sans chercher le secours d'aucun élément accidentel ou exceptionnel pour en relever l'intérêt. On comprend déjà que la vie, à elle seule, est non seulement un spectacle suffisant, mais le plus attachant et le plus émouvant des spectacles. Car rien ne saurait intéresser plus l'homme que l'homme lui-même et plus vous vous rapprocherez des conditions communes de la vie de tous les hommes, en évitant justement ce qui est spécial à quelques-uns, à quelque pays ou à quelque temps, et plus vous êtes certains de toucher et d'émouvoir.

On peindra une vieille femme qui file, une jeune fille faisant de la dentelle, ou une cuisinière plumant une volaille, des pêcheurs vendant du poisson, au moment où Watelet et Jolivard, son successeur, après Bruandet et G. Michel, et en attendant Paul Huet, peindront leurs « paysages » tout court, ou leurs simples « études », leurs « effets de pluie » ou leurs « soleils couchants » ou leurs « intérieurs de port ».



Baschet, édit.

Schnetz : Une vieille femme et une jeune fille en prière devant une Madone.
(*Musée de la Rochelle.*)

Sans doute, comme dans le paysage, n'y a-t-il pas encore grande liberté. La vision de ces artistes de bonne volonté est même très dépendante de celle de leurs maîtres de prédilection; en regardant la nature,

ils rêvent de tableaux de musée. On se défera, dans le genre, aussi difficilement du bric-à-brac rustique et ménager que, dans l'histoire, de l'accessoire et de l'oripeau de théâtre. On retrouvera ici le cadre familier de la fenêtre hollandaise, là les accumulations d'ustensiles devenues classiques : baquets, balais, pichets, chaudrons, etc., dont il existait sans doute un répertoire comme pour le mobilier du paysage de style « champêtre ». Mais ces excellents petits peintres « d'intérieurs », comme on désignait jadis cette subdivision du *genre,* nous intéressent par leurs efforts touchants pour traduire le charme et la beauté des humbles choses de la vie.

L'esprit d'observation réfléchie, le sens de l'intimité, l'emploi intelligent des jeux du clair-obscur comme d'un moyen expressif et direct pour arriver à l'émotion, cette vie latente mais profonde qui semble animer les compagnons discrets et familiers, les témoins obscurs et muets des joies et des misères humaines, enfin toute cette atmosphère pénétrante d'humanité simple et recueillie qui s'exhale des vieux maîtres hollandais, mais cette fois, des vrais et des grands, ces qualités fortes et attachantes, nous en retrouvons le rayon ou le reflet plus ou moins également répandu dans les œuvres, éparses aujourd'hui par le dédain ou l'oubli des générations, d'une foule d'inconnus ou de méconnus candides, naïfs et honnêtes. Des peintres d'intérieurs animés, comme ce Cochereau, mort tout jeune, qui a laissé l'*Atelier de David;* Senave, qui déjà en 1796 et 1798 expose un *Intérieur de forges* et une *Imprimerie;* J.-B. Cazin, plus paysagiste, Laurent Dabos, les peintres d'architectures intérieures Bouhot et Bouton, pour n'en citer que quelques-uns dont les noms reviennent à ma mémoire. De tous ces modestes continuateurs de la tradition hollandaise, de ces obscurs précurseurs des formes les plus modernes de l'art de notre temps, ont surnagé juste deux noms, eux-mêmes longtemps sacrifiés : Martin Drolling et Marius Granet.

Le premier, homme du Nord, pour ainsi dire Allemand par ses origines et ses premières études, s'est formé sous l'influence hollandaise et en reste si proche que c'est chez lui qu'on voit le plus souvent employé cet encadrement de fenêtre, cher à Gérard Dow, à Miéris et à Metsu. Il n'est personne parmi les habitués de notre Louvre qui ne se soit



Cliché Braun.

Drolling : Intérieur de cuisine. (*Musée du Louvre.*)

arrêté avec une émotion charmée devant cet *Intérieur de cuisine*, illuminé doucement par un clair-obscur savamment conduit, où le rayon, venu de la fenêtre ouverte au fond sur les verdures d'un jardin, allume de vifs éclats sur les cuivres nets et brillants, incessamment récurés, gloire de la ménagère et symboles des vertus domestiques. Dans ce rayonnement tranquille, dans cette atmosphère paisible, on croit voir se mouvoir lentement au milieu de leurs calmes occupations ou de leurs jeux muets, les humbles et sympathiques acteurs de cette scène à laquelle il semble qu'on participe soi-même : ces jeunes femmes laborieuses et cette fillette assise à terre jouant avec son chat et sa poupée.

Cet *Intérieur de cuisine!* que de fois l'avait-on peint! J.-B. Cazin, Dabos, Duval le Camus, que nous avons déjà nommés, avaient repris, à leur tour, ce même thème. Mais jamais, depuis Piéter de Hooghe, jamais depuis Chardin, on n'avait retrouvé ce sentiment sincère et recueilli de la lumière dans les intérieurs, et cette poésie intime et simple des humbles foyers.

Granet, comme l'indique son prénom antique de Marius, est du Midi, d'Aix-en-Provence, où plane encore l'ombre du grand guerrier romain. Ce n'est donc point une influence de terroir ou de milieu qui, ainsi qu'il a pu arriver pour Boilly ou Demarne, Swebach ou Drölling, a pu décider de sa vocation spéciale vers la branche des arts dans laquelle il s'illustra. Élève du brave paysagiste Constantin, son camarade, relégué lui aussi aujourd'hui dans la foule des oubliés intéressants de notre école contemporaine, il vint à Paris rejoindre son ami le jeune comte de Forbin qui fut le compagnon et aussi le protecteur de toute sa carrière et qui suivit sa voie comme peintre, tout en occupant un jour de hautes fonctions dans l'administration des Musées. Granet entra alors chez David. Mais, de son aveu, ce fut sur quelques estampes d'après Téniers qui lui furent confiées, à Aix, par un amateur pour lui permettre d'en faire des copies qu'il trouva « la manière d'apercevoir la nature »; de même, à son premier voyage à Paris, avant d'entrer à l'atelier de David, il s'empressa de copier, au Louvre, l'*Enfant prodigue*, de Téniers.

David, dont le bon sens solide et le profond savoir jugeaient im-

partialement les maîtres dont il avait combattu les pratiques : Boucher et Fragonard, David qui admirait Gros, qui peignait le portrait du bon Martin Drölling, David disait de Granet, en le corrigeant à l'atelier : « Celui-là a ses idées, il a son genre. Ce sera un coloriste; il aime le clair-obscur et les beaux effets de lumière[1]. »

Et de fait il avait deviné cette physionomie modeste, fine et originale, dont la personnalité pleine de délicatesse et de bonhomie avait frappé dès ses débuts ses contemporains. Ingres nous a laissé de lui un portrait daté de 1807, appartenant au musée d'Aix, et qu'on a pu admirer à l'Exposition centennale, et Delécluze en a tracé un portrait écrit qui nous le représente dans le milieu où il s'est formé.

Au fond de ce couvent des Capucines, pépinière d'artistes, où Girodet peignait et versifiait dans le mystère, où Gros recevait les visites bruyantes d'officiers généraux faisant résonner les voûtes des éclats de leur voix et du bruit de ferraille de leurs sabres, dans l'aile droite du bâtiment, troué comme une ruche de cellules transformées en ateliers, travaillait à l'écart, un petit groupe silencieux : c'était Ingres et son ami Bartolini, le sculpteur de Florence; Bergeret qui, on s'en souvient, fut un des premiers avec les lyonnais Révoil et Richard à relever la peinture de genre historique, et Granet; Granet qu'on appelait déjà le *moine*, à cause de son habit brun, de son air modeste et de ses sujets préférés. Granet peignait tous les coins et recoins des corridors et du cloître « saisissant à toutes les heures les effets variés de la lumière ». Et j'ai souvenir, parmi les tableaux de la collection de Gigoux, qui fut plus tard son ami et qui le considérait comme un précurseur de Delacroix, parce qu'« il est le premier, même avant Delacroix, qui ait deviné *les tons* », j'ai souvenir d'une étude de cloître, non datée, mais vraisemblablement de ses premières années, d'une lumière aussi charmante déjà qu'un Corot, avec ses ombres limpides, ses jours reflétés, la légèreté de ses gris, de ses roses et de ses verts et des bleus de l'atmosphère, enfin d'une liberté et d'une aisance peu communes.

Peu communes peut-être même dans son œuvre, car à la vérité,

[1] Delécluze. *David, son école et son temps*, p. 64.

sa peinture, fidèle aux techniques de l'école de David, est souvent opaque et lourde, et beaucoup plus tard son élève de prédilection Bonvin se défera mal de ce métier. Il ne sut pas acquérir les fluidités nécessaires au contact des romantiques. Mais Granet a droit à une place à part dans son temps, où le succès ne lui fut d'ailleurs point ménagé, par l'influence qu'il eut sur la peinture de genre historique, sur le genre et sur la peinture dite d'*intérieurs*, qui deviendra plus tard la peinture de la vie moderne. Au point de vue de l'histoire, il a un petit don de voyant. Ses personnages ne sont pas plaqués sur le décor, mais c'est le décor lui-même qui semble avoir suggéré leur présence; d'où l'accord entre les personnages et le milieu et l'impression de forte unité. Il n'y a pas de doute qu'il n'ait exercé sur ce point une influence sur ses successeurs tels que Robert Fleury, par exemple qui, avec certains défauts similaires, offre des qualités analogues d'effet sûr et persistant. Par quelques-unes de ses meilleures dispositions d'observateur intelligent des personnages, de leurs attitudes, de leurs gestes, de leur vêtement et de leur rapport avec les milieux, il prépare également Meissonier, tandis que Bonvin, qui gardait pieusement la palette du maître dans son atelier, est son héritier direct et son continuateur régulier.

Par cet atelier même de David, d'où sortaient des recrues si différentes, devaient passer deux autres figures dont le rôle a été particulièrement utile à la formation de notre école moderne et que nous avons le devoir de tardive justice de remettre à leur vrai rang. Je veux nommer, on s'en doute, Léopold Robert et Schnetz.

Ils étaient tous deux intimement liés et jusqu'à un certain point compatriotes, Schnetz étant, lui aussi, d'origine suisse par sa famille. Ils s'étaient connus à l'atelier de David, Schnetz plus âgé de sept ans que son ami qu'il devait recevoir à Rome où leur camaraderie continue à être très étroite. Malgré la différence de leurs tempéraments respectifs, ils touchaient aux mêmes sujets, se servaient des mêmes modèles, paraissaient représenter les mêmes idées. A Rome, où ils s'étaient suivis pour aller étudier les œuvres des maîtres, conformément à l'usage traditionnel, — n'ayant pu, l'un, obtenir le prix, l'autre se le faire attribuer en raison de sa nationalité française qui,

comme on sait, fut contestée, par suite du détachement du comté de Neuchâtel de la France, après le retour des Bourbons — à Rome, ils connurent Granet, déjà célèbre, qui les conseilla et qu'ils commencèrent par imiter.



Baschet, édit.

BIARD : Le beau suisse.

Bien qu'élevés dans l'atelier de David, ils faisaient partie de ces générations ardentes et enthousiastes qui avaient été remuées par Gros et qui ressentaient, de tous côtés, l'ébranlement causé par les premiers envois de Géricault. Ils étaient portés eux aussi à concevoir d'autres sujets en dehors de l'histoire. Le spectacle coutumier, mais singulier et pittoresque dans sa grandeur et sa simplicité de la vie populaire italienne, décida leur vocation.

Dans leur solitude de Rome, au lendemain même de l'apparition à Paris du *Radeau de la Méduse* (1819) qui rallia les troupes romantiques, Schnetz et Léopold Robert conçurent à leur tour et réalisèrent le projet d'élever à la hauteur de la peinture d'histoire les scènes de la réalité qui les avaient si vivement frappés et ils donnent pour la première fois à ces sujets populaires ou rustiques l'ampleur matérielle

que réclamait leur interprétation nouvelle, le format de la grandeur humaine.

On sait l'impression que produisirent, dès 1822, mais surtout dès 1824, la *Femme du brigand* ou la *Diseuse de bonne aventure* de Schnetz et l'*Improvisateur napolitain* de Léopold Robert.

Le succès se confirmait en 1827, au plus fort du conflit des idées, avec le tableau de Schnetz que le musée de la Rochelle a prêté à l'Exposition centennale (*Une jeune femme et une jeune fille en prière devant la Madone*) et la célèbre composition de Léopold Robert, la *Madone de l'Arc*, aujourd'hui au Louvre, bien délaissée, et qui lui fit pourtant une réputation universelle.

Ce succès plaça Schnetz et Léopold Robert parmi les hommes nouveaux. Ils eurent l'honneur d'être revendiqués par les deux camps, ce qui prouve combien ces divisions entre classiques et romantiques étaient subtiles et arbitraires. A vrai dire, ils étaient plus justement placés dans l'état-major du nouveau chef de la réaction classique, de l'auteur du *Vœu de Louis XIII*, car ils sont bien eux aussi, à sa façon, des réalistes; quelles que soient leurs recherches du sentiment ou de l'harmonie, ils ne vibrent l'un et l'autre, malgré la diversité de leurs natures, que devant la réalité. Ils sont peu capables d'imaginer et des deux même, ce qui surprend au premier abord, c'est plutôt Schnetz, le plus réaliste en apparence, qui se risqua le plus aisément à des besognes inaccoutumées, peignant à l'occasion des tableaux de batailles pour Versailles, décorant des plafonds ou des chapelles. Léopold Robert, ce noble esprit tout pénétré d'idéalisme, ne peut sortir des sujets qui l'ont surpris, charmé ou ému et des modèles qu'il a devant les yeux. Il est même touchant de scrupule et de modestie dans sa volonté tenace d'atteindre le vrai et le naturel. Il n'est préoccupé, dès son arrivée au milieu de si charmants et admirables spectacles, que de les rendre «avec toute la vérité possible» bien qu'avec «cette simplicité et cette noblesse» qui marquent ce peuple héritier d'un si grand passé.

Nous sommes, aujourd'hui, très sévères, très dédaigneux et très injustes envers ces deux figures d'artistes. Il ne faut pas hésiter à les qualifier de vraiment originales. Nous pouvons méconnaître leurs

titres à notre admiration au point de vue absolu, mais nous ne pouvons nier leur valeur circonstantielle, la place qu'ils ont occupée dans l'art de leur temps et le rôle considérable qu'ils ont joué par leur exemple et leur influence.

Habitués depuis à des techniques tellement éloignées, à des formes de vision si différentes, nous trouvons que ces œuvres correspondent mal à nos besoins esthétiques. C'est par les moyens d'expression évidemment qu'ils ont péché; mais malgré leurs insuffisances, leurs lacunes, leurs partis-pris, leurs travers scolaires, si démodés qu'ils nous paraissent, ils n'en ont pas moins été les premiers, ainsi que l'écrivait justement du plus jeune d'entre eux son successeur le plus direct dans ce sentiment de la beauté des humbles choses et des humbles gens, M. Jules Breton, les premiers qui les aimèrent véritablement et qui, impuissants à la rendre «n'en virent pas moins leur beauté, le côté noble de leurs attitudes et de leurs mœurs». Il faut se rappeler, comme le maître lui-même, l'impression produite sur nous, aux années de notre adolescence par ces *Moissonneurs* qui charmèrent et élevèrent l'esprit de si nombreuses générations. Sans doute Schnetz, plus robuste et plus vigoureux, est souvent égal et monotone, Schnetz, pourtant, de qui Géricault faisait, nous dit-on, un cas extrême. Sans doute, son camarade, cette délicate, sauvage et rêveuse figure de Léopold Robert dont la passion secrète et la fin tragique ont empreint le souvenir de mélancolie, sans doute ce chantre harmonieux de l'Italie, qui semble avoir donné le ton à l'idylle napolitaine de Lamartine, comme aux idylles berrichonnes de George Sand, sans doute cet observateur attentif et ce poète ému est-il un peintre assez maigre, un dessinateur mince et sec. Sans doute n'a-t-il le sens ni de l'effet, ni du clair-obscur et son coloris ou son coloriage localisé est-il froid et formé parfois de contrastes d'une verdeur assez âpre. Il ne se fait d'ailleurs point d'illusion lui-même sur son mérite, mesure la distance de ce qu'il fait à ce qu'il sent et à ce qu'il sait et il écrit tristement : «Je pense toujours à la nature et dans ce que je fais, je ne vois que des poupées.» Mais l'un et l'autre ils ont, les premiers, peint avec le style de l'histoire, les dimensions des sujets héroïques, des vendangeurs, des moissonneurs, des

pêcheurs, des brigands, c'est-à-dire des vagabonds et des gueux; ils ont dit leurs deuils et leurs joies, leurs angoisses, leurs détresses, leurs passions, leurs vengeances, leurs amours et leurs douleurs, leurs actes de foi et leurs superstitions candides et touchantes; ils ont exalté les premiers, et avant tous les autres, la vie de cette forme de l'humanité qui garde plus que tout autre son caractère primitif, simple et éternel, la vie de la plèbe et la vie de la glèbe, la vie du Peuple.

Vous ne pouvez pas penser à Millet, à Jules Breton, à Hébert et à tant d'autres sans vous dire que Léopold Robert leur a ouvert la voie, ni oublier que Courbet, Legros, Leleu, et nombre des peintres de l'école «démocratique» de 1848 ont suivi les traces de Schnetz.

On sait ce que l'école de 1830 fit de la peinture de genre : des sortes de fantaisies pittoresques où le goût, tout romantique, du déguisement historique, du costume, de l'oripeau, du bibelot, l'histoire et la géographie dans ce qu'elles offrent de merveilleux à l'imagination, se résument en de brillants et truculents tableaux de chevalet, d'un ragoût de couleur, d'un pétillement de lumière, créés en vue d'une jouissance toute sensuelle, toute organique. Il s'y mêle le souvenir des fêtes galantes de Watteau, les effets de clair-obscur intenses des Hollandais, le concours intelligent et libre du paysage, les procédés hardis de la peinture anglaise. Les plus représentatifs dans ce genre sont Isabey et Diaz qui se continueront plus tard par Monticelli et par Ziem, Poterlet qui suit d'assez près Bonington, les deux frères Alfred et Tony Johannot, devenus célèbres par leurs illustrations, Gigoux, Roqueplan et Lami; et celui-ci se distinguera autant par ses aquarelles vivement enluminées et par ses estampes en couleur dans le goût anglais, car la peinture de genre, celle qui a principalement rapport à l'étude des mœurs, a trouvé un moyen plus rapide, plus heureux, plus souple et plus indépendant et en même temps un débouché plus facile et plus large pour se répandre dans les mains du public dont il conquiert toute la faveur : c'est la lithographie. C'est de ce côté qu'il faudra chercher la traduction la plus exacte de la vie contemporaine depuis Géricault, Charlet ou Decamps jusqu'à Daumier et Gavarni.

C'est que l'art a marqué une timidité, une pusillanimité extrêmes

à aborder les problèmes des formes extérieures de la vie moderne. Qu'on pense à l'effort surhumain qu'il a fallu pour imposer à l'art des aspects avec lesquels les yeux sont accoutumés chaque jour! Nous avons témoigné par exemple envers notre costume qui, dans une société pratique tendant de plus en plus à l'égalité, au nivellement social, a remplacé les formes plus fastueuses, plus extérieures, plus décoratives, si l'on veut, de l'ancien régime, des préjugés qui durent encore



Baschet, édit.

DECAMPS : La sortie de l'école turque.

et qui n'ont pas été totalement vaincus par une succession de chefs-d'œuvre. Nous avons eu et nous avons beaucoup de peine à nous convaincre que si le costume contemporain offre en art des résultats peu flatteurs, c'est moins à la faute du vêtement qu'à la faute de l'artiste qu'ils sont dus. Comment se fait-il que nous ayons une esthétique pour la vie et une autre esthétique pour l'art; que nous trouvions chez notre chapelier des caractères divers d'élégance au

galbe d'un chapeau de haute forme et que, dès qu'il s'agit de l'introduire dans l'art, nous le considérions comme ridicule et inadmissible. Le portrait de Manet par Fantin-Latour, la figure de Victor Noir par Dalou, ne nous ont-ils pas répondu victorieusement?

Mais il ne faut jamais oublier combien l'éducation de l'œil est lente et difficile, quelle paresse presque invincible ferme la vision du public. On vit au milieu, non pas de phénomènes extraordinaires, de spectacles inusités, mais des aspects les plus coutumiers qui frapperaient un œil vierge ou seulement attentif et conscient et l'on ne voit pas plus clair que si l'on avait deux mottes de terre glaise sur les yeux.

La grande erreur de notre vie artistique depuis plusieurs siècles, c'est qu'elle est une vie à part, en dehors de l'existence réelle des hommes, vivant sur elle-même, chaque période rattachée non seulement à la précédente mais à tout le passé par les liens solides de traditions établies comme des dogmes. Le romantisme, qui fut un grand soulèvement d'indépendance, ne brisa pas du premier coup toutes les entraves de cette sorte de religion autoritaire. On changea surtout, comme nous l'avons vu, de tradition et de passé. Et les grands artistes clairvoyants qui essayèrent de déranger le point de vue habituel de la vision de leur temps, s'exposèrent, on le sait, à des luttes sans merci où il faudra le plus souvent la gloire qui suit la mort pour faire taire la sottise et désarmer la méchanceté.

C'est ce qui explique que pour aborder ce problème on commença par le tourner. On chercha des prétextes soit dans les scènes militaires, encouragées, nous l'avons vu, par Bonaparte et qui suffirent aux besoins de réalisme de Gros et de ses contemporains, soit dans les cérémonies officielles, comme les tableaux célèbres de Heim qui sont plutôt, à vrai dire, des groupements de portraits. Il fallut, en effet, l'obligation formelle du portrait et l'intérêt prédominant de la physionomie humaine pour qu'on s'aventurât à la peinture de redingotes. C'est encore à ce sentiment qu'on doit l'exploitation des goûts exotiques du public, cet exotisme de l'Italie qu'inaugurèrent Granet, Schnetz et Léopold Robert, créant une école très suivie depuis Mme Haudebourg-Lescot jusqu'à, beaucoup plus tard encore, Hébert,

Bonnat et tant d'autres et qui sera supplantée par l'école orientaliste. Car à ceux qui répugnaient aux mensonges puérils des déguisements du passé ces moyens offraient des éléments modernes de beauté dans la vérité.

A la suite de ces grands chefs-d'œuvre du *Radeau de la Méduse* et de la *Barricade* ou de ces toiles, moindres comme importance métrique mais aussi puissamment expressives dans leur modernité, par lesquelles Géricault montrait la route à ses contemporains, on ne voit guère s'engager que la personnalité très particulière de Decamps, foncièrement indépendante, même à l'égard du clan romantique aux premiers rangs duquel les circonstances de la lutte, ses préférences, ses amitiés, ses maîtres de prédilection et ses habitudes de technique l'avaient incorporé.

Car il est peut-être bien le seul, avec sa curiosité ardente et inquiète, ouverte sur tous les sujets, sans préjugés de camp ou d'école, qui, loin de se contenter de prétextes à côté tels que l'orientalisme, dont il est pour ainsi dire le père au XIXe siècle, ose aborder, en forçant les limites expressives du *genre*, les aspects familiers de la vie de son pays et de son temps.

Outré, violent, autant par la cuisine savante et compliquée de son métier que par les oppositions extrêmes de ses contrastes de clair-obscur ou la vigueur de son dessin qui accuse fortement les architectures des lieux et la mimique des actes, il apporte dans la poursuite du caractère et du pittoresque des exagérations qui touchent parfois à la synthèse la plus grandiose du style et annoncent l'œuvre de Millet, comme ils atteignent parfois dans leur verve satirique, mordante et farouche la puissance caricaturale de Daumier. Tous les réalistes de la première heure, aux alentours de 1848, ont subi fortement son influence.

A l'heure où nous arrivons se dessine, à son tour, une figure non moins personnelle, dont l'individualité puissante a fortement impressionné une grande partie de l'art de ce temps, je veux parler de Meissonier.

Sommes-nous, aujourd'hui, assez loin pour juger ce maître avec l'impartialité de l'histoire? Contrairement au cours de la biographie

de la plupart de nos grands artistes, nous l'avons vu de son vivant atteindre les plus hauts sommets de la gloire pour éprouver après sa mort, sinon dans le grand public, du moins près de ceux qui se piquent de quelque connaissance de l'art, l'indifférence et le mépris. Peu d'artistes ont joui, durant une aussi longue carrière, d'une si grande renommée et des avantages d'une telle popularité. Comblé d'honneurs, placé hors pair, ces succès, jusqu'à ce jour inconnus, se manifestèrent même par des bénéfices d'un caractère très positif qui ont plutôt, depuis, servi à déconsidérer ses ouvrages. Les prix excessifs atteints par ses moindres peintures, disputées par les deux mondes, devaient forcément être suivis d'une réaction.

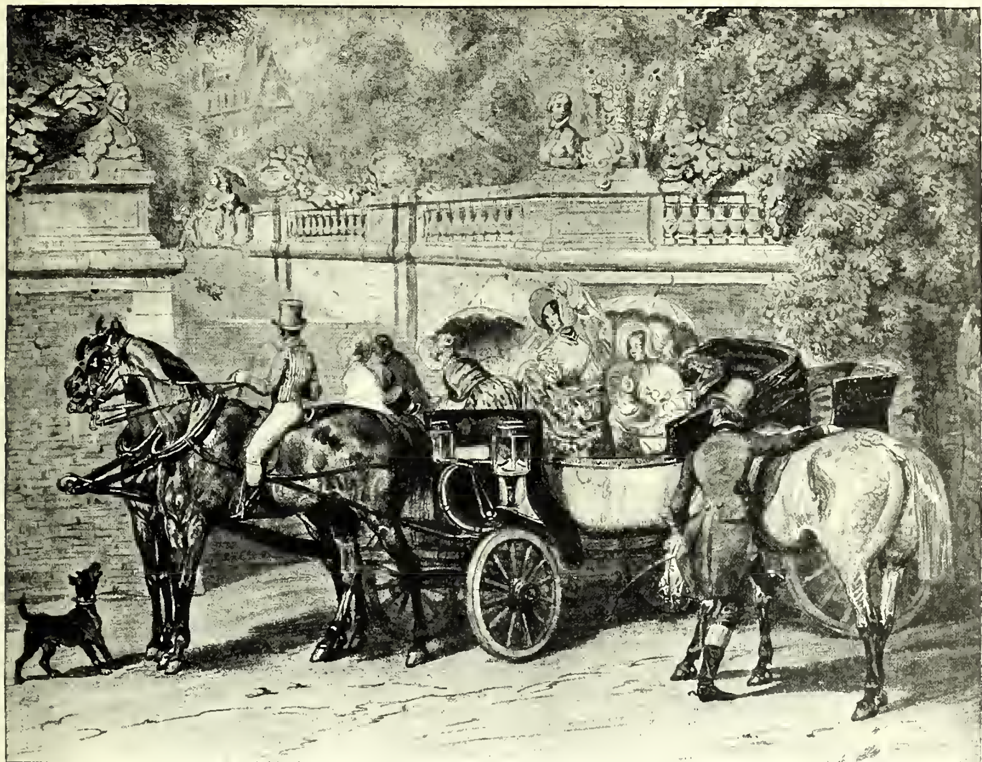
Meissonier aura, sans doute, deux grands torts devant la postérité. Le premier, c'est de n'avoir pas su échapper au goût romantique d'accoutrements du passé, goût qu'il accentua encore par une documentation de l'exactitude la plus minutieuse. Le second, c'est d'avoir, par une préoccupation un peu puérile à laquelle l'entraînèrent sa clientèle et son public, poussé jusqu'à l'extrême les facultés spéciales de sa vision et poursuivi, comme on dit maintenant, le « record » de l'infiniment petit en peinture.

Sur le premier point, Meissonier sera difficilement défendu si l'on se rappelle surtout ses premiers dessins, devenus rares, dans lesquels il a fixé divers petits métiers de son temps.

Il fut entraîné vers le choix du costume Louis XV, qu'il adopta presque exclusivement dans ses tableaux de genre avec le costume Louis XIII, sans doute par ses illustrations de la *Chaumière indienne* qui lui valurent ses premiers succès. Car, par parenthèse, c'est dans le livre qu'il faudrait chercher la trace originelle du talent de plus d'un de nos meilleurs artistes, dans ces grandes éditions romantiques qui se suivirent à partir de 1830 et jusqu'à une quinzaine ou une vingtaine d'années plus tard. Les frères Johannot, Gigoux, Français, Daubigny, Meissonier et bien d'autres s'y illustrèrent avant de se faire un nom solidement établi comme peintres.

Ces déguisements tinrent aussi à la fois à l'étude et à l'imitation des peintres hollandais, Terburg ou Metsu, qui avaient déjà inspiré à ses prédécesseurs, Demarne ou Rœhn, etc., tant de scènes de corps

de garde, avec leurs joueurs de trictrac, leurs diseuses de bonne aventure, leurs filles galantes, en costume du « siècle de Louis XIII », comme dit la notice.



Baschet, édit.

E. Lami : L'Arrivée.

Meissonier trouva donc un terrain tout préparé, terrain d'un pittoresque facile où il n'avait pas à faire l'effort indispensable et rebutant de chercher une expression artistique aux formes de la vie présente. Loin de réagir contre les habitudes de son temps, il accepta et aggrava cette donnée et, réaliste doué d'un sens d'observation si extraordinairement profond et sûr, il dédaigna ou redouta les réalités environnantes pour donner la vie à de vaines images du passé, d'un passé que, malgré tous ses dons exceptionnels, il était impuissant à rendre, comme le moindre Ollivier, le moindre Moreau ou le moindre Saint-Aubin, avec le charme de sincérité et de véracité de la chose vue.

Cette erreur engendra pour notre art le plus fâcheux résultat, car le succès prodigieux de ces scènes costumées ont dirigé nombre de

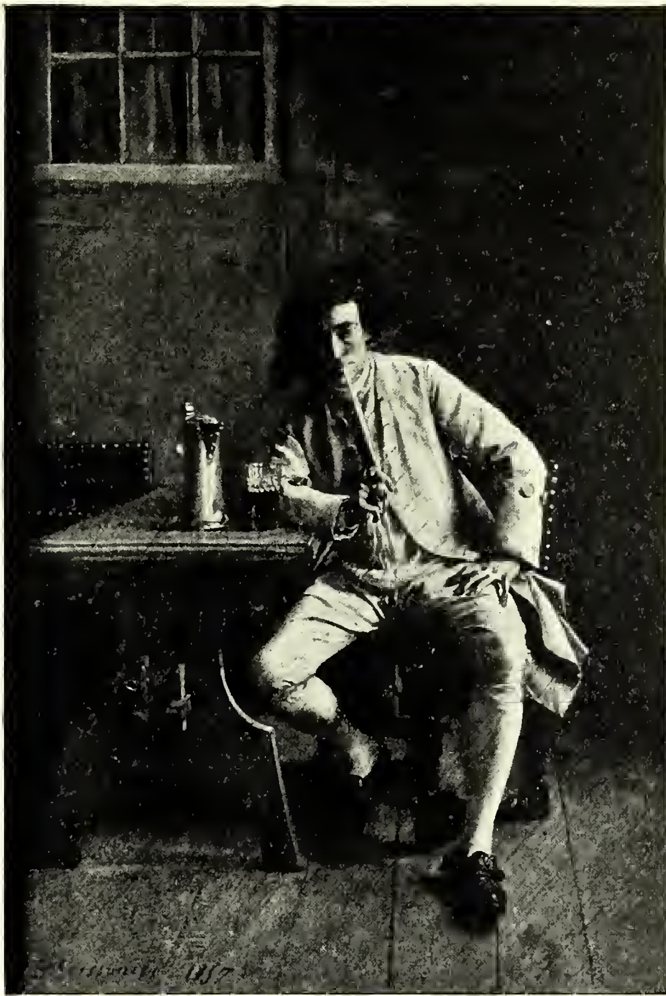
talents dans la mascarade historique et le décor d'emprunt. La plus grande partie des peintres de genre à travers le second empire jusqu'à nos jours et parmi eux des artistes singulièrement doués comme Roybet ou comme John Lewis Brown, pour ne prendre que ces deux noms de vrais peintres, compromirent leur originalité native en des compositions d'un autre âge dont l'avenir percera mieux que nous tout l'apprêt et l'artifice et qui perdront, de ce fait, une bonne part de l'intérêt auquel elles eussent eu droit.

Quant au second grief, l'exiguïté des tableaux, Meissonier a développé, dans l'esprit public, le préjugé du «fini» de l'art littéral. Il s'est laissé lui-même prendre plus d'une fois à ce piège, et jusqu'à exécuter ce tour de force, dont s'extasièrent longtemps les amateurs-badauds, ce tableau minuscule dit «de la pièce de cent sous». On ne vit plus chez lui que la minutie, le précieux, le rendu microscopique; les qualités surprenantes de l'observateur, ce don profond de pénétration et d'expression de la vie, échappait à ses admirateurs. Il devint l'idéal de la bourgeoisie financière qui influa, par action en retour, sur certains de ses travaux, dans lesquels il sacrifia les accords, les harmonies, la valeur expressive des tons, le lien des figures avec les fonds, pour des qualités vaines et stériles de perfection à outrance.

Cela dit, nous sommes à l'aise pour déclarer que, avec tous ces défauts, défauts qui, chez un artiste, sont inséparables des qualités et servent de leur côté à constituer sa physionomie, Meissonier fut sans conteste une figure de premier ordre. Il imite les Hollandais; il n'en a pas évidemment la souplesse, la transparence, la chaleur, la richesse et l'éclat, ni la puissante éloquence des effets de clair-obscur, mais sur d'autres points, combien il leur est supérieur.

Son dessin a une aisance, une élégance, une distinction, un esprit qui sont de race et descendent tout droit des meilleurs maîtres français du XVIII[e] siècle, entre autres de ce Gravelot qui est peut-être le meilleur et avec qui il a de véritables affinités, comme on peut s'en convaincre par les dessins des *Joueurs de boule*, du Luxembourg. Il a en plus une virilité, une décision, une volonté, une certitude, pour tout dire : un style, qui le placent tout à côté d'Ingres et de David.

Car il est à remarquer que, bien que développé dans le milieu romantique auquel appartiennent tous ses amis et dans un temps, après les grandes luttes, où les pratiques de cette école étaient le plus répandues, — son premier salon date de 1834 et c'est en 1841 qu'il



Baschet, édit.

MEISSONIER : Le Fumeur.

commence à être classé — à travers toute cette dissolution générale, sans idée aucune de protestation contraire, par nature, par instinct, il a déjà la passion de la vérité et il se rapproche tout près de l'idéal d'Ingres et de David, pour ne pas dire même de Holbein, comme en témoignent les portraits de M. Fériot, recteur de la Faculté des lettres de Grenoble, et surtout celui de sa femme, exécutés en 1834

— Meissonier avait alors 19 ans — que le Luxembourg a eu la bonne fortune de faire entrer dans les collections nationales.

Comme David, comme Ingres, il est un réaliste et il est un de ceux qui vont conduire l'école française dans cet acheminement scientifique et méthodique vers sa constitution définitive, par l'exemple d'une conscience inapaisée, de scrupules passionnés d'exactitude et de vérité, d'une loyauté incomparable, toutes sortes de voies un peu terre à terre, peut-être, mais qui la garderont des chutes dans l'à peu près, dans la manière, «le chic», qu'on a vu sévir si fortement dans les écoles voisines.

Ce prodigieux labeur de volonté, de probité, d'intelligence et de raison a imposé à nombre de formes de notre école des habitudes de tenue, de sobriété, d'ordre dont les modes inférieurs de l'art bénéficieront eux-mêmes. Prenez, par exemple, le *genre* proprement dit et comparez les œuvres de Steinheil, de Vetter, de Fauvelet, de Plassan, de Chavet, de Worms, de Vibert, ou à l'étranger de Willems ou de Fortuny avec les compositions non pas de Biard, de Roehn ou de Duval le Camus, mais de ses contemporains Baron, Faustin-Besson, etc., des qualités autrement solides d'observation, de composition et de technique distinguent ceux qui ont pu profiter des leçons de Meissonier.

Dans l'histoire, Robert Fleury rajeunissait la peinture, affadie par l'éclectisme prudent de Delaroche, grâce à des convictions d'une ardeur généreuse, à une sorte d'exaltation sourde et contenue, à une attention réfléchie et un peu tendue, qui, malgré l'effort resté apparent, le travail assez pénible, l'accent souvent lourd et triste de ses compositions, relevait le prestige de ce genre. Gérôme, de son côté, dès 1845, lui apportait cet emploi ingénieux du document archéologique ou ethnographique et ce réalisme un peu rigide qui fit accueillir avec faveur ses premiers ouvrages de milieux même les plus éloignés de ses tendances. Meissonier, dans ce mouvement de rénovation, eut une part prépondérante.

Les événements de 1848, — comme plus tard ceux de 1870, — arrachèrent à Meissonier une œuvre fortement pathétique, *Souvenir de guerre civile*, où l'on sent un réel frisson d'émotion humaine. Cela

nous montre ce dont il eut été capable dans cette voie, s'il eût voulu la suivre plus loin. Mais ce spectateur si extraordinairement clairvoyant se contente d'assister, à l'écart, aux manifestations de la vie



Baschet, édit.

MEISSONIER : Napoléon III et son état-major. (*Musee du Louvre.*)

qui l'intéressent et il a beau se peindre lui-même au milieu d'elles, son âme ne prend point part aux actions qu'il peint. Sa vision rigoureuse est purement objective, mais c'est un incomparable témoin. La plupart du temps, il ne lui faut pas de scène extraordinaire; le plus petit acte de vie lui suffit, comme dans ses célèbres *Fumeurs* ou

Liseurs. Et, tant il a le sens profond et jusqu'alors inconnu de cette vie latente et intime d'un être qui se manifeste par l'accord de ses moindres gestes, dans la plus familière de ses occupations et la plus banale de ses habitudes, qu'il en tire une sorte d'émotion mystérieuse, intense, d'instant en instant plus pénétrante, qui ne s'observe à ce point, et dans un tout autre milieu, que dans les *Liseuses* et les *Brodeuses* de Fantin-Latour : la puissance communicative de la vie.

Meissonier fut le grand peintre du second empire; il en fut son principal historien. Les événements d'Italie en firent encore le premier de nos peintres militaires. Cette fois il était bien de son temps. La bataille de Solférino, à laquelle il assista, dans l'état-major de l'empereur, comme jadis Gros à la suite de Bonaparte, fut pour lui l'occasion d'un de ses plus incontestés chefs-d'œuvre et le point de départ de toute une suite militaire dans laquelle il montre une connaissance exceptionnelle du cavalier et du cheval. Il ne pouvait comprendre la bataille moderne avec des amoncellements d'hommes et de chevaux à la Casanova, des engagements vifs et animés à la Vernet. Ici aucune fantaisie même pittoresque, aucune coquetterie de narrateur ou d'artiste. C'est un art sérieux et positif. Dans l'infiniment petit de ses figures, malgré la ténuité de son exécution, cependant si ferme, si franche et si décidée, il garde la gravité d'un historien qui suit l'action, fixe un fait important, trace des portraits de personnages, de lieux, de choses qui doivent demeurer. Quand il remonte jusqu'à l'épopée impériale, bien qu'il retourne de nouveau vers le passé, on ne songe pas ici à lui chercher chicane, car il entre tout entier, avec la volonté, avec la science et avec la foi, en plein dans cette grande époque héroïque et tragique. *1805*, *1807*, *1814* sont l'œuvre savante, précise et sûre d'un historien moderne en possession de toutes les ressources de la critique et de la méthode, vivifiée par le génie puissant d'un artiste, c'est-à-dire d'un voyant, qui, suivant le mot célèbre de Michelet, d'une restitution fait une résurrection.

VIII

DEUXIÈME PÉRIODE DE L'ART AU XIXe SIÈCLE. — 1848, DATE CULMINANTE. — ÉTAT DES ESPRITS : PENSÉE PHILOSOPHIQUE, POLITIQUE, ÉCONOMIQUE, SOCIALE; SAINT-SIMONISME, FOURIÉRISME, POSITIVISME, NÉO-CHRISTIANISME DÉMOCRATIQUE, ETC. — LE *TRAVAIL*. — LA RÉPUBLIQUE DE 1848; LES POÈTES, LES ARTISTES. — LES MYSTIQUES : ARY SCHEFFER, GALIMARD, VINCENT VIDAL, JANMOT; RELIGION, SCIENCE ET DÉMOCRATIE. — LES PHILOSOPHES : ÉCOLE PHALANSTÉRIENNE, PAPETY, CHENAVARD.

J'ai hâte, maintenant, d'entrer à fond dans cette deuxième période de la vie artistique du siècle; période d'activité, intense et féconde, qui, précisément pour la date à laquelle nous arrivons, est peut-être la moins connue ou la plus méconnue de notre histoire contemporaine. Elle a été, en effet, éclipsée par l'éclat à la fois spontané, bruyant et magnifique de la période précédente du romantisme dont les chefs prolongeront, pendant le cours de ces jours nouveaux, la production de leurs chefs-d'œuvre, appelés à la consécration dernière et définitive par l'Exposition universelle de 1855. Car il aura fallu trente ans, depuis les premières victoires, pour arriver à cette reconnaissance unanime et il ne faudra pas un moindre laps de temps pour que les grands noms qui leur succéderont et qui sont les fondateurs directs de l'idéal des générations auxquelles nous appartenons, voient se changer en hommages universels les proscriptions et les injures, et pour que leurs labeurs produisent un plein effet sur la pensée de leur temps.

Avec plus d'une figure de premier ordre qui lui appartient en propre, nulle époque peut-être n'est plus riche en physionomies secondaires, mais originales et sympathiques, que les vingt ou trente années qui ont suivi la grande explosion de 1830. Tous les jours nous en découvrons de nouvelles et nous n'avons pas fini d'en découvrir. L'Exposition vient de nous sortir Boissard et Trutat, l'un oublié, malgré les succès de ses tableaux, ses écrits, la part qu'il prit dans les polémiques pour l'affranchissement des expositions de la tutelle tyrannique des jurys; l'autre absolument inconnu il y a deux ou trois

ans encore, avant que deux curieux et hardis amateurs bourguignons[1], auxquels le Louvre doit aujourd'hui de pouvoir honorer ce nom d'artiste, l'aient tiré de son obscurité; elle a sorti le paysagiste Ch. Le Roux, que le Luxembourg vient, à son tour, de remettre à sa vraie place; elle a rappelé les noms de Cals, de Saint-Marcel, représentés dans le même musée mais bien négligés du public, elle a enfin remis officiellement au premier rang la grande figure de Daumier. Mais que d'autres encore à tirer de l'oubli, de ces artistes modestes, fuyant les honneurs, suspects, il est vrai, au public, aux académies et aux ouvernements, rejetés par le flot turbulent et tapageur de la production scolaire, mais qui restent entre tous des peintres, de vrais peintres et conquerront peu à peu toutes les cimaises dans les musées de l'avenir!

La date de 1848, nous l'avons dit, fut pour les arts une date mémorable. Ce fut, pour tous d'ailleurs, comme le point de départ d'une nouvelle étape du progrès humain. Les grandes espérances d'émancipation qui avaient hanté les plus hautes pensées, depuis près de cinquante années de servitude sous diverses formes, parurent devoir se réaliser.

«De 1830 à 1848, écrit l'un des témoins qui fut aussi un des glorieux acteurs de cette période[2], ce fut comme le pressentiment d'une ère fraternelle. L'attrait du pittoresque ne suffit plus, on veut une expression plus attendrie où les yeux soient moins indépendants du cœur; et aussi quelque chose de grand et de biblique. On perçoit, dans la création plus auguste et plus familière à la fois, comme la présence occulte du Créateur. Et l'on comprend que l'homme, dans son association, plus étroite avec la terre, gagne en noblesse et en fierté... ». Et il ajoute : « 1848 eut de vrais élans de cœur vers le peuple, vers les peuples, élans désintéressés..., ce fut un mouvement général de vraie fraternité».

C'est bien, en effet, à cette date qu'ont été jetées les bases définitives de la société contemporaine. C'est de ce jour que les déclamations philosophiques et humanitaires, tout l'idéalisme politique et

[1] MM. Gaston et Albert Joliet. — [2] Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, p. 74.

sentimental du XVIIIe siècle et de la Révolution, commenceront à être remplacés par un nouveau régime préparatoire de discussion basé sur la critique et la méthode, la méthode, cette clef universelle qui va ouvrir toutes les portes de la science; c'est de ce jour que vont être créées ce qu'on appelle aujourd'hui les sciences sociales, que toute la politique intérieure va se diriger de jour en jour vers



E. Lévy, édit.

TRUTAT : Portrait de l'artiste et de sa mère.

l'étude de l'organisation rationnelle et scientifique de la société; c'est de ce jour, enfin, que tous les rêves se mûrissent, que toutes les propositions se coordonnent, que dans toutes les formes de la pensée et, en particulier dans celle de l'art, la splendide floraison du renouveau de 1830 commence à se convertir en fruits plus substantiels.

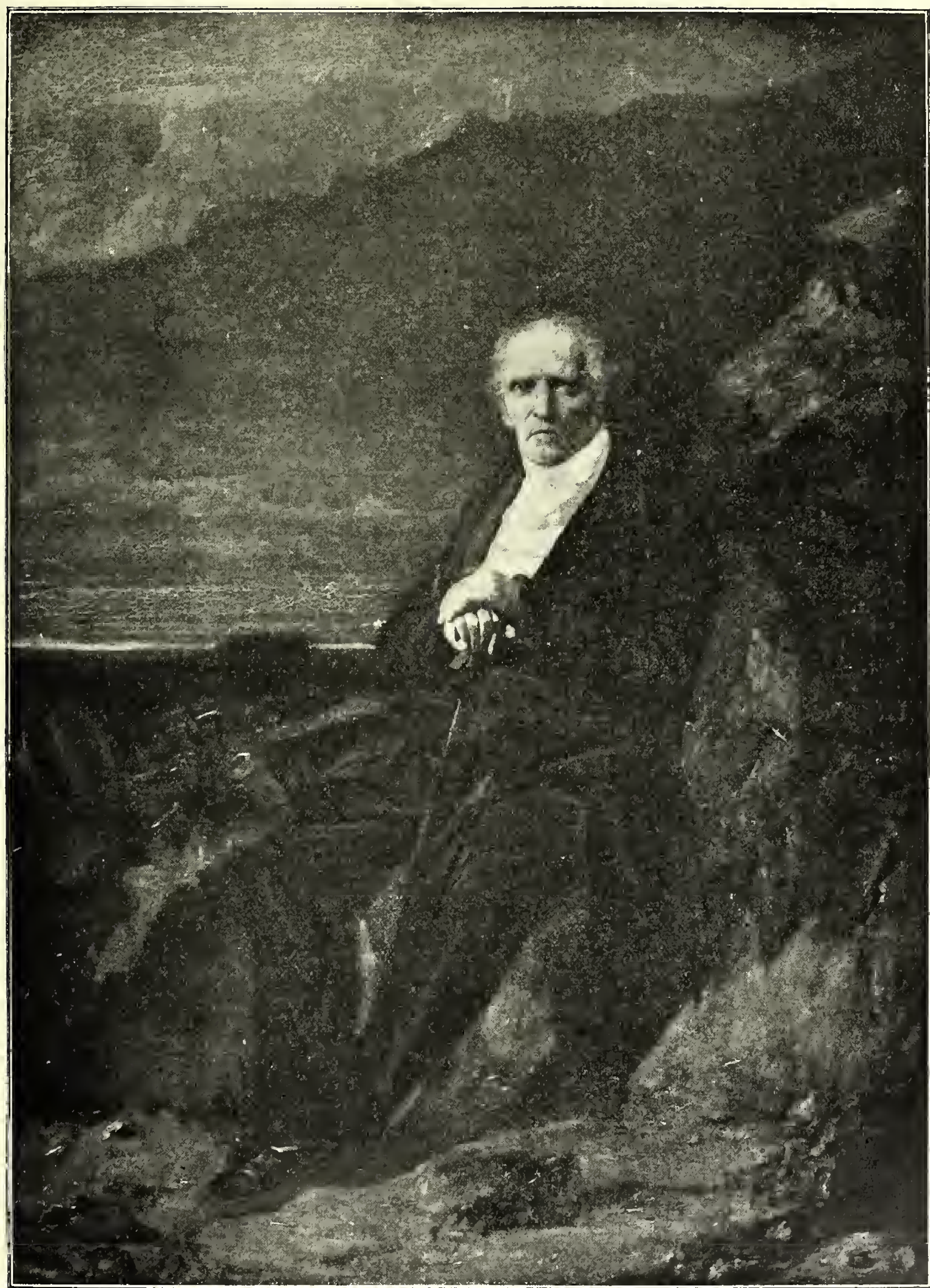
Le rôle du saint-simonisme dans ce développement de la pensée contemporaine a été considérable et, par suite, nous le verrons, son

esprit a laissé des traces sensibles sur les arts. L'apostolat de Saint-Simon et de ses disciples, leurs attaques contre l'opinion, leurs propres démêlés, leurs querelles, la division des églises, leurs procès, le scandale produit par leurs idées et par les mœurs ou les costumes qu'ils affichaient, ces débats, ces conflits, toutes ces luttes, enfin, réveillées par les événements de 1848, issus en partie de ces foyers d'indépendance et de révolte, après avoir ébranlé un nombre plus ou moins restreint de rêveurs chimériques ou de penseurs réfléchis, répandirent leurs germes actifs, sous les formes les plus diverses, dans la conscience du pays.

Saint-Simon et ses disciples directs ou indirects, Enfantin ou Fourier, Considérant ou Auguste Comte, Proudhon, Louis Blanc ou Blanqui, comme à l'autre pôle, Lamennais; grandes églises ou petites chapelles, Ménilmontant ou la Chesnaie, initiatives groupées ou rêveurs individuels, loges de maçons ou ventes de charbonniers, théoristes ou agitateurs, tous ces êtres et tous ces milieux avaient créé une atmosphère ardente où bouillonnait un pullulement d'idées. Elles venaient, ces idées, de tous les points de l'horizon, portées par tous les vents, se croisant, se mêlant ou se heurtant, jetant en désordre, à travers les fumées des rêves et des utopies, les éclairs qui devaient guider plus tard, dans ses voies aventureuses, la jeune démocratie, demeurée enthousiaste malgré les déceptions, mais plus obstinée, plus tenace, calculant et ordonnant bientôt ses conquêtes.

Questions politiques, problèmes sociaux, principes économiques, avec l'intensité du développement progressif et simultané de toutes les sciences et l'aube du grand mouvement industriel et mécanique qui caractérise la deuxième moitié du siècle, préoccupations morales, solutions religieuses, sont étudiés, discutés, classés, au milieu des vaines mais implacables résistances des anciens préjugés, avec l'orgueil de la raison, la foi dans le progrès et la certitude dans la science.

Les rapports entre les hommes, quant à leurs devoirs mutuels, quant à leurs droits sur la possession et la disposition des biens, étaient considérés sous un angle nouveau de justice et d'égalité. Les grandes lois d'altruisme, de solidarité, d'obligation personnelle, se dégageaient de tous ces systèmes, quelles que fussent leurs divergences ou leurs



J. Gigoux : Charles Fourier. (*Musée du Louvre.*)

antinomies. Cela formait comme un vaste mélange moral de mysticisme social, de religiosité naturaliste, de rationalisme exalté d'où devaient sortir, après de longues transmutations, tous les systèmes contemporains de modification ou de révolution sociales par la collectivité ou par l'individu, toutes les théories modernes de gouvernement des peuples, d'organisation des sociétés, de rapprochement ou d'absorption des diverses catégories humaines; les formules du communisme ou de l'anarchie et tous les modes du socialisme, y compris le socialisme chrétien.

Passant du rêve à l'action, chacun portait ses outils ou remuait sa pierre pour élever les murs de la cité future où devait régner un idéal de paix, de justice et d'égalité fraternelle. Le monde de la pensée semblait une grande ruche en travail. Et ce qui domine, en effet, ces nouveaux codes ou ces nouveaux évangiles, c'était un culte unanime à la grande loi universelle qui régit l'ordre des mondes et le développement des atomes : le *Travail,* levier du progrès humain.

«Tout homme doit travailler», dit Saint-Simon, répète A. Comte, reprend Proudhon. Le travail est une vertu, le travail est une noblesse, le travail est un devoir.

Toutes ces idées qui, d'une façon ou d'une autre, étaient plus ou moins partagées par les protagonistes du libéralisme en lutte contre le pouvoir ou l'Église, qui étaient répandues dans les esprits fiévreux d'une jeunesse enthousiaste, du haut de chaires illustres d'où tombaient le verbe flamboyant de Michelet, la parole ardente et plus mystique de Quinet, toutes ces idées avaient de bonne heure pénétré les milieux littéraires qui, à leur tour et suivant le phénomène constant, en imprégnaient l'art. Le grand souffle populaire qui, en 1830, avait déjà fait claquer les plis du drapeau de la liberté sur la *Barricade* de Delacroix, de cette «liberté aux puissantes mamelles», qui se dressait aussi, les bras rouges de sang, des *Iambes* de Barbier, animait de nouveau les plus illustres écrivains ou romanciers. Lamartine est en plein dans son grand rôle politique, Victor Hugo, qui prépare sa conversion, est déjà pénétré de l'esprit saint-simonien et commence à prendre son ton prophétique en attendant qu'il écrive les *Misérables*, dont l'apparition aura, une quinzaine d'années plus tard

une telle portée sur la pensée littéraire et artistique; Alfred de Vigny avait déjà célébré, dès 1834, ce temple[1].

> .... un temple universel
> Où l'homme n'offrira ni l'encens, ni le sel,
> Ni le sang, ni le pain, ni le vin, ni l'hostie,
> Mais son temps et sa vie en œuvre convertie,
> Mais son amour de tous, son abnégation
> De lui, de l'héritage et de la nation.

George Sand se lançait éperdument dans toutes ces idées nouvelles, dans tous ces systèmes sociaux, politiques ou philosophiques; Eugène Sue les répandait par ses feuilletons; Balzac lui-même, malgré l'étroitesse de son conservatisme politique et religieux, bien qu'il se défendît de croire au progrès indéfini des sociétés, se portait en docteur ès sciences sociales, en élève de Cuvier et de Geoffroy Saint-Hilaire, étudiant les phénomènes sociaux au même titre que les phénomènes naturels.

Dans le monde des arts, très mêlé au monde des lettres, l'ardeur était la même, plus vive encore, s'il est possible, car en plein dans leurs luttes contre les jurys, harcelés par les proscriptions des meilleurs, les artistes confondaient leurs intérêts professionnels avec leurs espérances politiques et sociales. La jeune République était accueillie avec allégresse, dans ce milieu surchauffé, par des esprits tels que Thoré, publiciste hardi en politique comme en art, affilié aux carbonari, à demi saint-simonien, inséparable, dans les derniers temps, de Lamennais; Thoré, en pleine ébullition aux journées de février, qui court les ateliers et écrit à ses amis, comme Th. Rousseau, pour les prier de recommander, près des artistes, sa candidature à l'Assemblée nationale. Tels aussi que le citoyen Charles Blanc, que son frère fait nommer à la direction des beaux-arts, tandis que le citoyen Jeanron, «le plus plébéien de tous les peintres», était placé à la tête des musées. On sait, entre parenthèses, que ce fut une date mémorable pour notre grande maison du Louvre, et qu'avec l'incomparable pléiade de conservateurs qui l'entouraient et qui

[1] A. de Vigny, *Poèmes antiques et modernes. Paris; Élévation.*

firent la gloire de son successeur, Jeanron imprima au Louvre une direction méthodique et critique, à la fois savante et populaire, qui a fait, dès lors, de cette institution, un modèle pour tous les grands musées étrangers. David d'Angers entre à l'Assemblée nationale; Rude, sollicité par ses compatriotes dijonnais, accepte et répond par un programme où il se présente comme « démocrate-radical ». Clésinger s'agite dans les clubs, offre au Gouvernement provisoire son buste colossal de la *Liberté*, installe au Champ de Mars sa statue de la *Fraternité*, rédige les manifestes des artistes sur « leur droit au travail ». Decamps présidait à l'ex-Chambre des députés, au palais Bourbon, une réunion considérable de peintres, sculpteurs, graveurs et dessinateurs, qui occupaient les sièges des députés de Louis-Philippe. « Célestin Nanteuil y déployait vainement sa raison et son flegme imperturbable, Leleux sa logique et sa loyale ténacité. Frédérick Lemaître présidait, à la salle Valentino, rue Saint-Honoré, un meeting d'artistes de tous les genres, « appartenant au culte des Neuf Muses[1] ». Il n'est pas jusqu'au rêveur délicat et abstrait des *Illusions perdues*, Gleyre, que nous ne voyions se rendre tous les jours au divan Le Peletier, où se réunissaient les rédacteurs du *National*, et où il attendait les nouvelles, dans un état tout particulier d'excitation; il n'est pas jusqu'au doux et brave Cals, qui ne suivît, en 1851, les funérailles de Baudin.

Depuis longtemps, d'ailleurs, cette exaltation républicaine ou démocratique, sous la forme des idées saint-simoniennes ou phalanstériennes, avait gagné une partie des artistes. Gigoux peignait le beau portrait de son compatriote *Fourier*, que V. Considérant et Juste Muiron, les disciples du philosophe, offrirent plus tard au Luxembourg.

Raymond Bonheur faisait partie de l'église de Ménilmontant, et Félicien David créait la liturgie et composait les chœurs de la religion nouvelle. Le vosgien Français fut séduit aussi par le mysticisme social de ces révolutionnaires, la plupart montagnards comme lui, car la Franche-Comté, patrie de Fourier, devait être la patrie de Proudhon et aussi de Courbet, dont la peinture représentait exactement, pour l'apôtre du socialisme, le type de l'art social de l'avenir.

[1] A. Sensier, *Théod. Rousseau*, p. 195.

Il y eut même un art phalanstérien. Les idées tantôt mystiques et tantôt réalistes, l'esprit de chimère et l'esprit de raison qui se partageaient les rêves et les espoirs de cette génération, les oscillations entre le néo-christianisme de Lamennais et les dérivés du saint-simonisme, le *phalanstère* de Fourier ou le positivisme d'Auguste Comte, se manifestèrent par des oscillations pareilles dans la pensée artistique.

On se souvient de ces pieux songeurs de l'école lyonnaise, formés près des *Nazaréens* allemands de Rome, qui prolongeaient l'école d'Ingres; avec eux, voisinaient et se confondaient par divers côtés, certains mystiques développés dans le rayonnnement de l'influence de Ary Scheffer, tourné, lui aussi, vers la poésie nébuleuse des Allemands, et gagné par la parole de Lamennais, dont il peignait le portrait en 1846 comme il peignait celui de Jean Reynaud l'année suivante.

Les contemplations d'Augustin et de Monique, les douloureuses méditations de Jésus au Jardin des Olives, confondues avec le chant de Mignon et les rêveries de Marguerite, avaient créé une sorte d'inspiration extatique, mysticisme candide et innocent semblable à celui qui s'exhale, pour les jeunes catéchumènes, des images de première communion, ou mysticisme passionné et romanesque comme issu des *Pensées sur l'amour divin* de sainte Thérèse.

Se souvient-on de Galimard, dont l'*Ode* fut exposée longtemps au Luxembourg, et de ses vierges en prières, de ses vierges en adoration, de sa *Mater amabilis*, de son *Esprit céleste offrant à Dieu les prières des fidèles symbolisées par des parfums*, et surtout de ses *anges* : la *Reine des anges* (salon de 1836); *Un ange* (salon de 1845); l'*Ange des grâces célestes* (salon de 1865); et tous ces portraits de séraphins, de chérubins, de trônes et de dominations qui se suivirent jusqu'en 1874? Se souvient-on de Vincent Vidal, dont le Luxembourg conserva aussi, jusqu'en 1880, les crayons de couleur, longtemps célèbres, de l'*Ange déchu* et d'*Une larme de repentir,* tous deux du salon de 1849? C'étaient, se le rappelle-t-on encore, les fragments d'une série sur les *Amours des anges,* qui s'étendra jusqu'en 1878, avec les péripéties de la chute, du récit, et toujours les portraits des frères et sœurs de cette *Eloa*, d'Alfred de Vigny, qui fut peut-être la source originelle de ces élucubrations célestes, toute la famille de Tamiel et Léa, Zaraph

et Namard, Rubi et Lélia, et autres très illustres représentants, généralement peu connus, des phalanges paradisiaques.



Baschet, édit.

O. TASSAERT : Ciel et Enfer. (*Musée de Montpellier.*)

Se souvient-on aussi de Janmot, de son *Poème de l'âme*, en dix-huit tableaux, qui se continuera, également, en plusieurs suites, répétées à de longs intervalles jusqu'en 1868, avec toutes sortes de titres mystiques comme : l'*Ange et la Mère, Souvenir du ciel*, l'*Echelle d'or*, l'*Infini*, *Rêve de feu*, *Amour*, *Adieu*, *Doute*, etc.?

En 1847, ce Janmot peignait le portrait de Lacordaire; en 1861, il

composait, pour l'église Saint-François de Lyon, *La foi et la science se réunissant au pied de la Croix,* tandis que Galimard reprenait en 1849, en lithographie, son tableau du salon de 1836 : *La Liberté s'appuyant sur le Christ.*

N'est-ce point là, à l'évidence, la pénétration dans l'art de ces premières tentatives d'accommodement entre la religion et la science, entre la religion et la démocratie, dont la formule se reproduira à diverses dates à plus de trente ans de distance.

Ce mysticisme religieux eut, d'ailleurs, sa contre-partie philosophique. On a oublié aujourd'hui, à peu près complètement, le nom de Dominique Papety. Tout au plus quelques-uns ont-ils gardé un lointain souvenir de ses dessins et aquarelles, d'après les fresques attribuées au moine Panselinos, dans le couvent d'Aghia-Lavra, sur le mont Athos, dessins acquis par le musée du Louvre. Ce beau jeune homme qui, tel autrefois le *primitif* Maurice Quay, exerçait autour de lui un grand attrait par lui-même, avait fait concevoir, à son retour de Rome, en 1841, de vives espérances. Il était un des génies attendus. Séduit à son tour, comme tant d'autres, par les utopies fouriéristes il rêva d'être le peintre du phalanstère et au salon de 1843 son *Rêve de bonheur,* comme en 1847 cette espèce de triptyque : *Le Passé, Le Présent et L'Avenir,* eurent la prétention de donner une image concrète des rêves et des doctrines de la phalange. Conçues dans ce mélange assez veule des doctrines d'Ingres et de la deuxième manière d'Ary Scheffer, commun à peu près à tous ces mystiques, ces toiles firent, en effet, grand bruit. On les loua avec excès, on les discuta avec passion.

A la vérité, on les critiqua davantage, surtout en ce qui concerne la dernière. Elles produisirent, néanmoins, une grande sensation, assez grande assurément pour qu'on pût attendre que, revenu de ses erreurs, leur auteur produisît un effort digne de ses dons exceptionnels.

Ce fut, du moins, ce que pensa Chenavard qui se l'adjoignit dans l'œuvre colossale qu'il était en train d'entreprendre.

Ceux qui ont connu Chenavard n'oublieront pas cette physionomie fort originale comme homme et comme peintre. Ils verront toujours cette large carrure, cette forte tête chevelue et barbue, ce vaste front creusé de rides, d'un aspect tout homérique, ces mains puissantes

caressant ses genoux ou jouant avec un mouchoir qu'il tiraillait constamment par un coin avec les dents. Ils entendent encore cette voix sourde et caverneuse, cette voix grise et profonde comme sa peinture; ils voient encore sa mimique sobre mais expressive et imitative accompagnant ses intarrissables anecdotes, soulignant ses théories et



Revue de l'Art ancien et moderne. A. Legros : L'Ambulance.

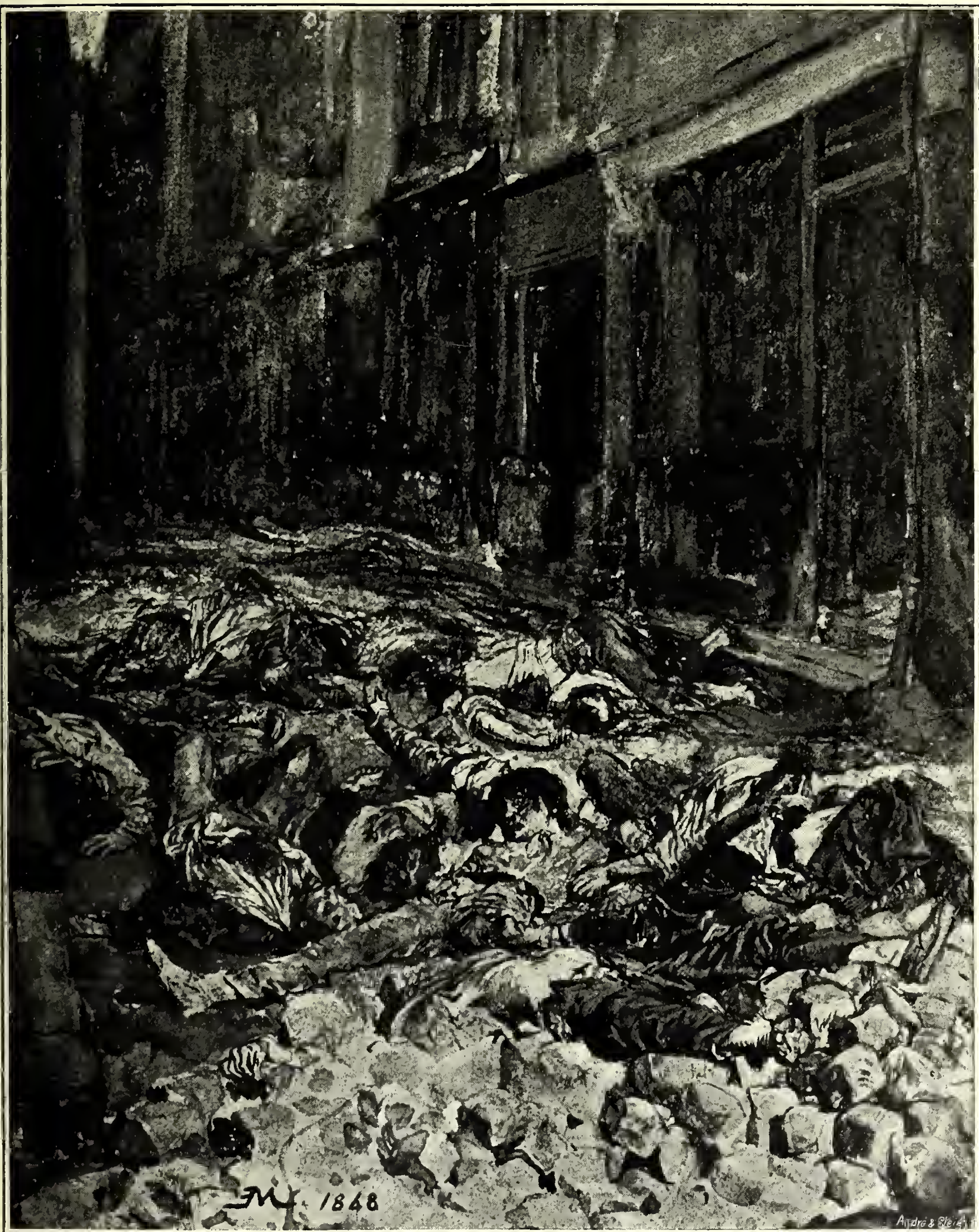
ses paradoxes, ses élucubrations grandioses de projets chimériques, tels que Paris port de mer, tout le flot de faits et d'idées débordant de ce cerveau prodigieux et un peu fumeux toujours en travail.

Élève d'Ingres, ami de Delacroix, mêlé au cénacle de Courbet, lié avec tous les savants, écrivains, poètes, hommes politiques, musiciens et artistes de son époque, que recherchait l'inépuisable curiosité de son esprit et qu'attirait l'intérêt constant de sa conversation,

Chenavard avait également noué amitié à Rome, alors rendez-vous universel des artistes, avec la plupart des peintres de l'École allemande qui y résidaient. Mais, à la vérité, tandis que ses camarades et compatriotes lyonnais fréquentaient volontiers le couvent de San Isidoro et son chef mystique Overbeck, il se liait plus spécialement avec les sécessionnaires Cornélius et Kaulbach. Il était, comme eux, moins porté vers les primitifs que vers les maîtres puissants et abondants du XVIe siècle; comme eux, nature philosophique et encyclopédique fortement saturée de lectures, imprégnée par tous les poètes et les penseurs, il conçut l'art comme le plus haut moyen d'expression pour traduire, sous la forme de vastes généralisations imagées, les grands enseignements de la philosophie, de la morale et de l'histoire. Il confisquait, il est vrai, à la peinture ses avantages les plus décisifs en la dépouillant des charmes sensuels et concrets du coloris et en la réduisant au rôle de grands cartons d'un camaïeu à peine relevé de quelques teintes pâles et rabattues. Mais il considérait que la peinture en tant qu'art qui se suffit, avait fait son temps avec les grands maîtres du passé, et qu'en poursuivant la recherche exclusive de la beauté, nous ne risquions que de les répéter, sans originalité, sans puissance et sans grâce. Suivant lui, l'art avait mieux à faire et la peinture, ayant définitivement conquis tous ses moyens expressifs, ne pouvait plus servir à l'humanité, dans un âge où la pensée régnait en maîtresse, où la science avait assuré la domination de la raison, qu'en se donnant un grand but moral.

Ce mélange d'histoire et de philosophie, d'images et de symboles, qui caractérise les vastes compositions de Cornélius et de Kaulbach à Munich et à Berlin, marque aussi toute l'œuvre de Chenavard. Il subit leur incontestable influence et résolut de porter leurs doctrines dans l'art français. Mais bien qu'il n'ait pas leur originalité et que sa personnalité se détache moins aisément au milieu d'une école formée alors de figures exceptionnelles — tandis que Cornélius et Kaulbach dominaient la leur — Chenavard leur est assurément supérieur comme artiste et peut-être aussi comme penseur.

Pendant des années, avant d'entreprendre ce vaste ensemble décoratif destiné au Panthéon où il voulait résumer toute la vie de



Baschet, edit.

MEISSONIER : La Barricade.

l'Humanité, Chenavard se claustra dans les musées et les bibliothèques, parcourant l'Europe, s'installant en Italie, son pays de prédilection : à Rome, à Florence, à Venise ou à Parme, s'arrêtant à Madrid, à Nuremberg, à Bâle, à Anvers, en Hollande ou en Angleterre, suivant qu'il éprouvait le désir de vivre momentanément en communion avec Velasquez, Albert Dürer ou Holbein, Rubens, Rembrandt ou Van Dyck. Et dans tous ces séjours, dans tous ses voyages, il amassait des trésors de souvenirs, traduits la plupart sous la forme d'études, de croquis et surtout de copies; certaines d'entre elles sont incomparables par une exactitude religieuse et un sentiment rare du maître reproduit qui témoignent bien que ce furent là des œuvres d'amour.

Très pénétré, surtout, de Michel-Ange, de Léonard et de Corrège, il ne se dégage pas toujours très aisément de leur souvenir obsédant, et ce rappel constant des maîtres se retourne contre ses principes, de même que son parti pris abstrait et monotone de grisaille nous détourne plutôt de l'idée qu'il ne nous y attache. Car l'art a besoin, avant tout, d'indépendance et de libre vie et ne se plie jamais, heureusement, à la tyrannie des systèmes. C'est le travers d'une doctrine qui, cependant, en voulant ramener, elle aussi, l'art à son ancien rôle d'interprète des sentiments de l'humanité contemporaine, est dans le chemin de la vérité. Quoi qu'il en soit on ne saurait trop admirer la puissance et la profondeur de synthèse et de généralisation dont son esprit témoigne dans la conception de cette Histoire universelle, déroulant en plus de quarante tableaux, les diverses phases des transformations successives de l'humanité, de son évolution intellectuelle et morale; de même qu'on ne saurait trop louer son art de grouper les faits, d'en tirer la signification et d'en extraire l'idée, de même on ne peut nier sans injustice les rares facultés de composition, d'ordonnance, de tenue, de style, et aussi de caractère local ou moral dont fait preuve, dans cette compréhension des divers âges de la vie humaine et des actes qui la représentent, cette « sorte de rêveur de génie, puissant à inventer des choses impossibles, impuissant à faire quoi que ce soit » comme l'appelait Thoré, conformément au préjugé contemporain.

Son œuvre, pourtant, ne fut pas que dans le brouillard du rêve, et

si les incidents politiques n'étaient pas venus brusquement l'anéantir alors qu'elle était en voie de pleine réalisation, peut-être, au lieu que nous soyons obligés de rappeler aux nouvelles générations un nom qu'elles connaissaient à peine par les cartons du musée de Lyon et la *Divina Tragedia* du musée du Luxembourg, le vaste et noble ensemble de sa Palingénésie universelle eût suffi pour l'inscrire à la place qu'il mérite d'occuper parmi les hautes intelligences qui, dans le domaine de l'art, ont honoré notre siècle.

IX

IMPULSION RÉALISTE DE LA RÉVOLUTION DE 1848. — LES ARTISTES ET LA PEINTURE DES ÉVÉNEMENTS. — INFLUENCE DE LA LITTÉRATURE ET DES ÉTUDES FOLKLORISTES. — LES PRÉCURSEURS DES *RÉALISTES* : JEANRON, LES FRÈRES LELEUX, DEHODENCQ, ETC. — OUBLIÉS ET MÉCONNUS. — LA PEINTURE DES SUJETS PATHÉTIQUES : PRUDHON, TRIMOLET, TASSAERT. — CALS. — LA VIE POPULAIRE; RAISONS ESTHÉTIQUES QUI ATTIRENT LES ARTISTES VERS CES ASPECTS DE LA VIE CONTEMPORAINE. — ÉCOLES PROVINCIALES ET EXOTIQUES : PEINTRES DE BRETAGNE, DES PYRÉNÉES, DE PROVENCE, D'ALSACE, D'ALGÉRIE, ETC. — L'ITALIE; ERNEST HÉBERT.

Essentiellement philosophique, par suite d'esprit foncièrement laïque, très teinté de fouriérisme et de positivisme, Chenavard, par son œuvre, consacrait à son tour certaines aspirations philosophiques de sa génération, entre autres ce culte de l'Humanité qu'instituait la religion d'Auguste Comte. Saint-Simon et Fourier figurent d'ailleurs, dans ses compositions, parmi les prophètes et les législateurs qui dirigent les peuples. Toutefois cette direction philosophique de l'opinion produisit de plus importants résultats.

Je me suis attardé, en effet, sur ces artistes secondaires et sur ces aspects particuliers de l'art parce qu'ils sont intéressants à noter pour comprendre la formation de la pensée, dont l'art est une des faces, au milieu des événements qui la traduisaient dans la vie sociale et politique du pays. Mais le principal effet de tous ces mouvements et de tous ces systèmes c'est que, loin de perdre l'inspiration dans les abstractions historiques et les allégories philosophiques, ils infusèrent une compréhension plus exacte, une conscience plus intime des réalités vivantes, ils l'aidèrent à sentir, à pénétrer la noblesse des



Cliché Braun.

Chenavard : Divina tragœdia. (*Musée du Luxembourg.*)

sujets populaires, et c'est de ce moment qu'ils prendront définitivement dans l'art une place comparable à celle qu'occupaient jadis les plus hauts sujets d'histoire.

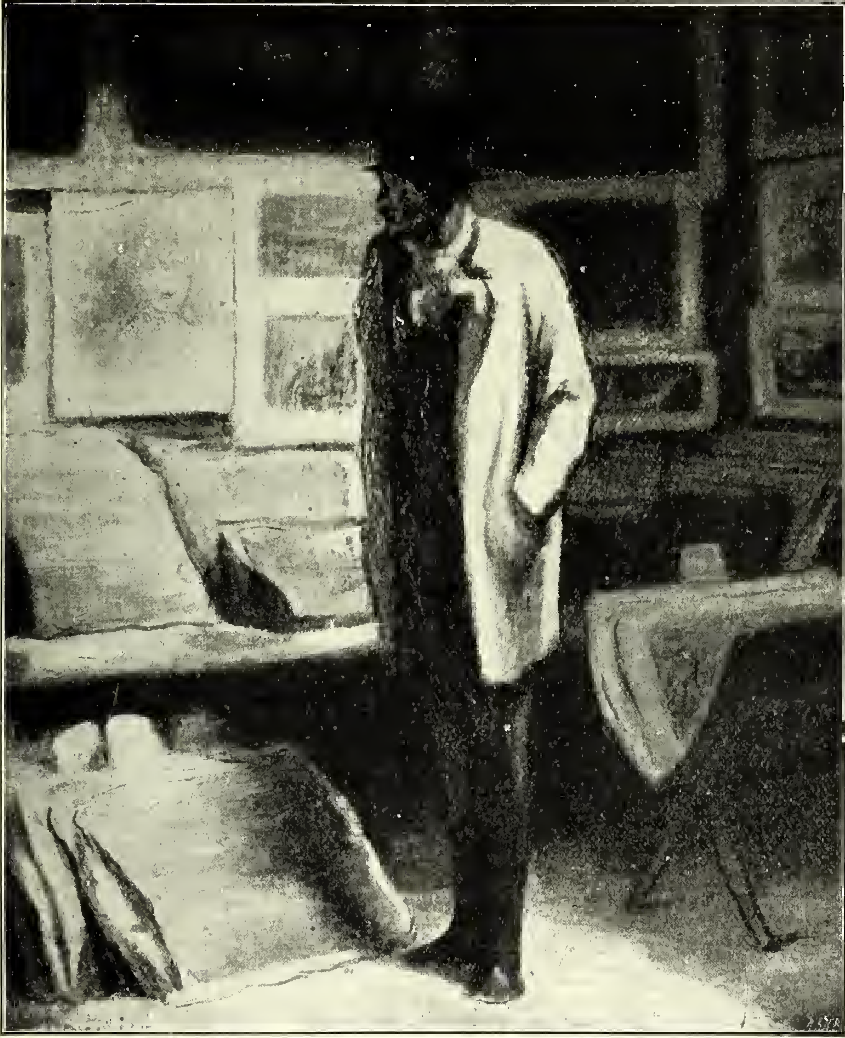
On y est, cette fois, en plein dans la réalité et dans l'actualité, comme disait Laviron, et il n'est pas jusqu'aux événements tragiques qui ouvrirent et qui fermèrent dans le sang les quelques heures éphémères de cette pauvre République qu'on avait prise pour le point de départ d'une ère nouvelle, qui ne sollicitent le pinceau des artistes; il n'est point jusqu'à ces ouragans populaires, jusqu'à ces éruptions spontanées de toute une ville, crevant, comme sous une formidable poussée volcanique, son vieux sol et soulevant en barrières menaçantes ses pierres et ses hommes, qui n'ait inspiré à Meissonier sa fumante *Barricade*, à Dehodencq, blessé lui-même dans ces luttes, cette farouche *Nuit du 23 février* où les tombereaux chargés de morts passent escortés par une étrange armée en guenilles sous la lueur sinistre des torches; à Adolphe Leleux, *Le mot d'ordre*, du musée du Luxembourg, la *Patrouille de nuit* et *la Sortie*, se rapportant aux événements de février, et *le 24 juin 1848, à Paris*, et enfin à Daumier, depuis si longtemps sur la brèche avec les mordantes satires de son crayon, parmi lesquelles cette page effrayante et émouvante de la *rue Transnonain*, sa *République* et son *Mouvement populaire dans la rue*, exposés en 1900.

Comment résister à de tels appels, quand l'âme tout entière était saisie? on était porté par le sujet.

« En 48, quand on essayait le suffrage universel, écrit le bon Gigoux, dans ses souvenirs déjà cités... [1], tous les murs de Paris étaient placardés de professions de foi : *Nommons un tel, ouvrier, fils d'ouvrier!* C'était à qui se dirait fils d'ouvrier », et, en effet, l'ouvrier, l'ouvrier de l'usine et l'ouvrier de la terre vont bientôt devenir deux grands types pittoresques dont le caractère s'accentuera et s'élargira de jour en jour avec le prodigieux développement industriel, accompagné de luttes économiques entre les nations, de conflits violents entre les classes, dont la fin du siècle sera le théâtre. La crise aiguë qui portait

[1] Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*, p. 244.

au plus haut point l'effervescence des idées démocratiques, bouillonnant sourdement depuis tant d'années, avait remué fatalement chez les artistes, la plupart issus d'origine plébéienne, leur âme «peuple», en les détournant des histoires d'un passé si distant de leurs préoccupations, pour les ramener dans le milieu d'où ils étaient sortis.



Gazette des Beaux-Arts.

Daumier : L'Amateur.

N'oublions pas aussi que, à cette heure, si la peinture, par le prestige universellement subi de ses maîtres, pénètre et domine les poètes ou les romanciers, la littérature avait pris les devants, comme toujours, et traduit avec une rare énergie, une puissance d'observation

ou d'intuition jusqu'ici inégalée, les réalités les plus diverses, les plus immédiates, les plus contingentes de la vie, avec le génie évocateur de Balzac et les inoubliables tableaux de la Comédie humaine. N'oublions pas qu'après les chansons de Bérenger, les chansons de Pierre Dupont, les nouvelles de Nodier ou de Gérard de Nerval, les romans champêtres de George Sand, et jusqu'aux recherches scientifiques d'Ampère, on goûtait dans les ateliers[1] la saveur sauvage et délicate de la poésie populaire, on regardait avec intérêt les petites gens des villes, les petites gens des campagnes, les humbles humains, les bonnes bêtes, frustes, simples et sains, tous un peu parents, dont Léopold Robert et Schnetz avaient déjà essayé de dire, sous un ciel plus pur, les caractères méconnus de beauté externe, et dont, à cette heure, Troyon, Rosa Bonheur ou Jules Breton, sur un mode plus tranquille ou plus attendri, Millet et Courbet, avec des accents inconnus plus austères ou plus âpres, fixaient les images impérissables, disaient la force et la joie, les labeurs, les peines, les angoisses, la foi simple, les vagues contemplations, mettaient à nu l'âme profonde, étroite et primitive.

Millet et Courbet, nous l'avons déjà vu à l'occasion du développement de l'histoire du paysage, seront les deux plus puissants instruments de cette révolution. Il faut, toutefois, reconnaître que déjà, autour d'eux et pour quelques-uns avant eux, évolue un groupe assez nombreux d'artistes, presque tous très injustement oubliés aujourd'hui, qui forment la première génération de ceux qu'on appela les *réalistes*, véritables précurseurs par leur sentiment des réalités et par leur goût du beau métier, du groupe célèbre qui se réunira plus tard autour de la gloire bruyante de Courbet.

J'ai déjà nommé Jeanron, « peintre plébéien jusque dans l'expression du paysage » écrit Thoré; Jeanron, l'auteur de ces dessins sur la *Vie de l'ouvrier* exécutés pour Ledru-Rollin, prélude des cartons du peintre belge Frédéric; Jeanron, que Thoré appelait aussi « un des praticiens les plus énergiques de notre école actuelle[2] ». J'ai nommé les frères Leleux : Adolphe, un des plus intéressants artistes de cette généra-

[1] Voir Champfleury, *Le Réalisme, Lettre à M. Ampère, touchant la poésie populaire.* — [2] Salon de 1846, p. 313.

tion, bon peintre et sachant toujours mettre d'accord ses figures et ses paysages; son jeune frère Armand, qui le suit avec des agréments moins robustes. J'ai déjà nommé Dehodencq, ce riche et puissant coloriste que nous retrouverons avec les maîtres orientalistes. J'ai nommé le grand Daumier, remis au premier rang aujourd'hui, car Daumier, peintre, fut pour le petit peuple des villes ce que Millet fut pour le peuple des campagnes et avec la même force expressive et



Baschet, édit.

DEHODENCQ : Bohémiens et Bohémiennes au retour d'une fête en Andalousie.

avec la même puissance pittoresque. Il faut leur joindre tous ces inconnus ou ces oubliés : Garbet, Fortin, Lessore, Bonhommé, le peintre des forges et des usines, Penguilly l'Haridon, Guignet, Guillemin, Antigna, Hédouin, plus connu aujourd'hui comme graveur, Haffner, que Thoré appelait « un vrai bon peintre », Verdier, Édouard Frère, Luminais, qui ne peignait pas encore les scènes mérovingiennes par lesquelles il est resté plus connu; et un peu plus tard, en 1847, Bonvin, suivi de Servin, d'Amand Gautier, puis d'Heil-

buth. Rappellerai-je encore les noms de Feyen et de Feyen-Perrin, de Marschal, de Brion, qui évoquent à notre passé les images d'Alsace, et Loubon le provençal, et tant d'autres dont quelques-uns ont traversé jadis notre Luxembourg, où fort peu sont demeurés et qui sont éparpillés aujourd'hui à travers toute la province?

Et je n'ai pas encore prononcé le nom de Tassaert; j'ai à peine glissé sur celui de Cals, et dois-je oublier, à cette heure même, celui de Hébert qui, chacun dans des milieux fort dissemblables et dans des situations très différentes, n'en doivent pas moins occuper une place exceptionnelle dans cette exceptionnelle génération.

Le pauvre Tassaert, lui du moins, a eu la célébrité, une célébrité surtout posthume. Il l'a due peut-être, hélas! plus à sa fin tragique qu'à son talent. Il a trouvé, toutefois, quelques amateurs — dont l'un, Alexandre Dumas fils, le couvrit de son nom illustre — qui, attachés à son œuvre et à son nom, leur ont assuré une certaine popularité.

Tassaert avait reçu en naissant quelques gouttes du lait de la Muse de Corrège et il dut avoir pour marraine celle de Prudhon. Il essaie de le continuer, celui-ci, dans un sentiment, certes, moins élevé, dans un dessin moins large et moins pur, dans un style trop éloigné de l'ampleur et de la noblesse de ce divin créateur de formes surnaturelles. Mais il a retrouvé un écho de ses belles harmonies lactées et nacrées, il lui a emprunté quelques-uns des secrets de sa technique et de sa matière aux pâtes glacées et argentées et il a tenté d'exprimer à son tour avec une volupté moins chaste, mais une sensibilité délicate et subtile, la grâce et la splendeur des formes féminines. Il continue Prudhon jusque dans ces sujets de pitié, de misère et de souffrance qui vont bientôt former comme un petit genre à part dans le genre, poursuivi et accru largement de nos jours.

Greuze avait été comme le créateur de ce genre, mais il était resté sentimental, moralisateur et emphatique. Prudhon, dans son dernier tableau, *La famille désolée,* le pénètre le premier, de toute sa propre détresse.

A son tour, le pauvre Trimolet, le beau-frère de Daubigny, Trimolet, le caricaturiste, qui amusait les foules à côté de Daumier, de



Adolphe Leleux : Le mot d'ordre. (*Musee du Luxembourg.*)

Traviès et de Pigal, nature, elle aussi, vouée au malheur, dans la *Maison de secours*, du salon de 1839, qui remua fortement les artistes, essayait de peindre ses propres souffrances en peignant les souffrances des déshérités, tandis que Tassaert, avec la *Famille malheureuse*, dont le Luxembourg a vulgarisé l'image, sujet même qu'il a répété plusieurs fois, ou avec le *Suicide*, semblait se complaire longtemps à l'avance dans la pensée du triste sort qu'il se réservait. Par ces œuvres et par sa fin tragique qui les consacrait, il fixait ce genre pathétique.

Cals, du moins, si douloureuses qu'aient été certaines périodes de sa carrière, surtout aux années de début, Cals n'a jamais perdu une sorte de douce résignation basée à la fois, semble-t-il, sur des subsistances de foi chrétienne et de confuses aspirations saint-simonistes. Ce fils d'ouvrier, resté peuple avec aisance et distinction, demeure attaché aux existences qu'il décrit, à ces âmes primitives et rustiques, qu'il juge avec une clairvoyance si bienveillante dans les lettres, d'une simplicité noble et d'une charmante animation, que nous fait connaître son historien[1], mais qu'il contemple avec une sympathie toute fraternelle. Il n'y a chez lui ni drame, ni manifestation aucune de sentiments tendus à l'excès, aucune représentation de sujets attendrissants ou pathétiques. Il n'y a même, pour ainsi dire, pas de *sujet*, pas de fait déterminé spécialement; mais, suivant la grande tradition des Hollandais et de Chardin, qu'il est le premier à reprendre avec franchise, de très simples actes de vie, les plus ordinaires, les plus coutumiers, ceux qui se reproduisent indéfiniment tous les jours. La vie enfin, sans qualification et sans épithète, sans protestation et sans revendication.

Prenez les titres de ses tableaux entre 1835 et 1865, vous lisez tantôt : une *Pauvre femme* (1835), encore une *Pauvre femme* (1836), une autre *Pauvre femme* (1843), le *Vieux pauvre* (1838), le *Vieux vagabond; Petit vagabond;* une *Pauvre famille en prière* (1846); tantôt : *La Prière, Liseuse* (1842); *Tête de jeune fille* (1844), avec un de ces effets de lampe qu'il affectionne et qui seront repris si souvent plus tard; *Jeune fille lisant* (1845); *Petite fille lisant*, *Jeunes filles travaillant*,

[1] Arsène Alexandre, *Cals ou le bonheur de peindre*.

Vieillard lisant (1848); *Jeune femme assise* (1852); *Enfant lisant* (1853); *Fileuse* (1861); *la Lecture, la Misère, les Deux sœurs* (1864 ou 1865). Tantôt enfin : *Sollicitude maternelle* (1846); l'*Enfant endormi* (1846); *Jeune mère* (1857); *Jeune mère allaitant son enfant;* l'*Éducation maternelle* (1859); etc. Ne trouvons-nous pas, chez ce brave ouvrier de la première heure, dont le nom était tout à fait perdu il y a peu d'années, hors d'un groupe fidèle qui en avait gardé le culte pieux, que nous voyons débuter au milieu des romantiques, finir avec les impressionnistes, mais toujours sincère et indépendant, bien avant Millet, quoiqu'il n'ait ni sa puissance expressive et symbolique ni sa grandeur mystique; ne trouvons-nous pas déjà chez Cals l'inspiration qui a dirigé, quinze ans ou même trente ans plus tard, des artistes comme Legros, Fantin-Latour et Carrière, dont il possède déjà, sur sa palette plus modeste, les qualités de recueillement, d'émotion simple et contenue, leur atmosphère tiède, enveloppante et attendrie?

Ce sentimentalisme, disons plutôt cette peinture de sentiment, pour éviter ce que ce premier mot peut marquer de défavorable, ne pouvait manquer de trouver des échos sympathiques dans le milieu d'artistes mêlés aux réalités de la vie populaire et, par suite, aux spectacles douloureux qu'elle recèle. Ary Scheffer s'était apitoyé déjà sur la *Pauvre femme en couches,* sur l'*Enfant malade,* sur *Une mère malade allant à l'église appuyée sur ses deux enfants.* Guillemin, Lessore raconteront les angoisses et les deuils des paysans et des marins, annonçant tous les petits drames poignants et intimes que Butin ou Friant, Pelez ou Geoffroy traduiront de nos jours avec une nouvelle intensité. Heilbuth dira l'attente anxieuse et morne du *Mont-de-Piété;* Amand Gautier nous conduira à travers les salles blanches des couvents et des asiles, des dispensaires et des hôpitaux que Bonvin peindra, lui aussi, en homme qui les connaît trop bien pour les avoir, disait-il avec mélancolie, trop souvent et trop longtemps fréquentés.

Cet intérêt pour les misères, comme ce goût pour les humbles, avaient des raisons d'un ordre plus étroit et plus particulièrement esthétique. A propos de Jeanron et de Adolphe Leleux, Thoré écrit ces lignes bien significatives[1] : «Nos peintres feraient bien de se tourner

[1] Salon de 1847, p. 474.

un peu du côté populaire. Si l'ancienne aristocratie fournissait à Titien et à Van Dyck de nobles types à reproduire, la bourgeoisie actuelle s'éloigne chaque jour de l'élégance et de la grande tournure. Les scènes officielles de la vie moderne ne se prêtent pas beaucoup aux images originales ou magnifiques. Les habits du travailleur ont



E. Lévy, édit.

TASSAERT : Tentation de saint Hilarion.

plus d'aisance que les habits de l'oisif; un égoutier est plus beau en peinture qu'un notaire ou qu'un marchand. La physionomie et la mimique du peuple sont surtout bien plus expressives que le masque et le mannequin du tiers état. »

Et, en effet — on y revient toujours — la difficulté de traduire, de voir avec un œil d'artiste les formes de la vie élégante ou bourgeoise, du milieu social propre des artistes, ces mêmes artistes ne la résou-

dront que dix ans après, vers la date de 1860. Qu'on se souvienne seulement de l'impossibilité dans laquelle se trouva Léopold Robert de représenter, dans son tableau de *Corinne au cap Misène*, le personnage d'Oswald, qu'il essaya en costume civil, en costume militaire, et auquel, en définitive, il dut renoncer, modifiant totalement un tableau dont il fit *l'Improvisateur napolitain.*

C'est la raison, nous l'avons dit, qui poussa les peintres de genre vers le déguisement historique, ou qui leur fit rechercher l'appoint d'un intérêt plus ou moins à côté : l'esprit ou l'action, qui demeurent exploités exclusivement par les peintres de genre proprement dits; le sentiment, qui est déjà un prétexte plus noble et qui, sortant du sentimentalisme pour arriver à une expression discrète et loyalement picturale, enrichira l'art d'une vivifiante chaleur, et le pittoresque qui, le nom suffit à l'indiquer, était plus à même de satisfaire les natures essentiellement peintres.

Et c'est ce qui explique, pour ce dernier cas, ce chassé-croisé incessant des artistes entre la Bretagne et les Pyrénées, les Pyrénées et l'Alsace, l'Espagne et l'Algérie ou le Maroc. Un vieux restant de romantisme, surtout dans un milieu qui touchait à Decamps, qui se mêlait assidûment au monde des paysagistes et qui comprenait, comme recrue principale, un des romantiques de la première heure tel que Roqueplan, les porte vers ces mœurs et ces costumes essentiellement pittoresques, dans ces pays où il y a encore des bandits, des contrebandiers, des braconniers, des mendiants aux loques épiques, des guitarreros et des barbiers plus ou moins originaires de Séville, ou bien des joueurs de biniou, de jeunes bigoudènes, ou encore de vieux pasteurs à longues redingotes; dans ces régions fortunées pour l'art, où il y a encore des embuscades, des maraudeurs, des sérénades, des danses anciennes et expressives, des noces de Gamache, des pardons et des processions, des foires aux servantes, enfin je ne sais quel fonds poétique et romanesque, encore à l'abri des âpretés de la vie qui commence pour les peuples.

Les artistes voyagent davantage, la littérature et les études traditionnalistes, nous l'avons vu, excitent leur curiosité vers les milieux provinciaux. Il y a, à ce moment, une école bretonne où dominent

les frères Leleux, Penguilly l'Haridon, Antigna, Luminais, Guillemin. «La Bretagne a été tellement parcourue et exploitée par les artistes, écrivait déjà un critique en 1852, qu'elle n'est redevenue supportable qu'à force de naïveté[1]». Il y a une école pyrénéenne et nous



Revue de l'Art ancien et moderne. — Cals : La Grand'mère.

rencontrons près des mêmes noms des frères Leleux, de Guillemin, et près de Roqueplan, Hédouin, Haffner, Dehodencq, qui passent du Béarn en Aragon, de Catalogne en Andalousie; il y a une école alsa-

[1] Ch. Tillot, feuilleton du *Siècle,* 11 mai 1852.

cienne avec Marchal, Brion, Elmerich et encore Haffner; il y a une école provençale avec Loubon, successeur de Constantin, que suivront plus tard Guigou, Moutte et Meissonier, sans parler des Normands, des Bourguignons, des Dauphinois, etc. Il y a l'Algérie, pour les orientalistes, et le Maroc où tout le monde fait plus ou moins son stage, — Hédouin, Ad. Leleux ou Dehodencq —, et l'Italie, qui garde toujours son prestige exotique et dont le charme vient d'être réveillé avec un accent tout nouveau de mélodie colorée, chaude, langoureuse et mélancolique, par Hébert.

Car *la Malaria* date de 1850. L'ex-pensionnaire de la Villa Médicis, nature assez indépendante et réfractaire aux doctes formules de l'enseignement officiel, s'était attardé depuis près de dix ans à Rome, devant la splendeur grave et fascinatrice des réalités vivantes. Il y avait fondu l'idéal de Léopold Robert et de Schnetz, de qui il avait reçu les encouragements directs, avec un naturalisme plus souple et plus ému, une sensibilité toute musicale du ton, une sorte de réalisme poétique réchauffé par le souvenir des premières commotions subies dans les milieux d'effervescence romantique et par les conseils d'une amitié précieuse et exceptionnellement éclairée, celle de Jules Dupré. « C'était l'heure des grands succès pour les paysages et les paysanneries[1], pour Decamps, Corot, Théodore Rousseau, Millet, Jules Breton, etc. *La Malaria* sembla une paysannerie italienne, naturelle au même titre que les paysanneries françaises, avec ce charme que le sujet était exotique, la mise en scène attendrissante, d'une réalité incontestable ».

Nous retrouverons plus loin l'auteur de ce tableau qui garde, au Luxembourg, après cinquante années, un attrait inépuisé de nouveauté et de jeunesse, persistant jusque dans les dernières caresses de cet infatigable pinceau.

[1] Georges Lafenestre, *La Tradition dans l'Art; Ernest Hébert*, 316.



Cliché Braun.

E. Hébert : La Malaria. (*Musée du Luxembourg.*)

X

PÉRIODE DU SECOND EMPIRE. — MOUVEMENT DES ARTS : TRAVAUX HISTORIQUES; ADMINISTRATION. — L'ÉCOLE OFFICIELLE. — INDÉPENDANTS : *IDÉALISTES* ET *RÉALISTES*. — IDÉALISTES : PUVIS DE CHAVANNES, GUSTAVE MOREAU, RICARD, DE LAUNAY, BAUDRY, FROMENTIN, HÉBERT, ETC. — L'*HOMMAGE À DELACROIX*, DE FANTIN-LATOUR; LE *RÉALISME* ET LE *MODERNISME*, CHAMPFLEURY ET BAUDELAIRE. — CONSTANTIN GUYS, ALFRED STEVENS, J. TISSOT. — LES RÉALISTES : COURBET ET SON GROUPE; BONVIN, A. LEGROS, WHISTLER, FANTIN-LATOUR, CAROLUS DURAN, RIBOT, VOLLON. — RAPPORTS ENTRE LES DEUX GROUPES.

La période du second Empire ne peut guère être comptée comme une des grandes époques de l'histoire des arts. Il serait injuste, pourtant, de dire que ce régime n'essaya point de les encourager et de les développer. L'impulsion donnée par les hommes de 48 et par le personnel d'élite recruté pour l'administration des intérêts artistiques du pays se continuait naturellement et se manifestait par les travaux d'un premier groupe d'érudits raffinés ou de savants dilettantes, qui jette lés bases d'une véritable histoire des arts. C'est en 1852 que Philippe de Chennevières fonde les *Archives de l'art français*, en 1853 que A. de Montaiglon, qui lui succédera plus tard dans la direction de cette publication, donne ses *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale*. Charles Blanc poursuit, avec ses collaborateurs Thoré, Paul Mantz, etc., son *Histoire des Peintres*, commencée en 1848 et fonde en 1859 la *Gazette des Beaux-Arts*. Le comte Léon de Labord publie ses *Ducs de Bourgogne* de 1849 à 1851, sa *Renaissance de arts en France* de 1851 à 1855 et il remue le monde des esprits qui s'intéressent aux grandes questions de l'art, examiné à partir de ce moment sous une face nouvelle comme un des plus importants facteurs de la richesse nationale, par son *Rapport sur l'Exposition de Londres en 1851*, publié en 1855. Ce travail, on le sait, fut le point de départ de tous les efforts tentés par l'État ou par l'initiative privée vers la résolution des problèmes de l'organisation et de l'enseignement du dessin et du renouvellement des principes du décor dans les arts utiles; il fut entre autres, comme nous le verrons plus

tard, la cause de la fondation d'une association qui jouera un rôle important dans ces origines : l'*Union centrale des Beaux-Arts*.

Sous la direction, restée populaire, de M. de Nieuwerkerke, qui héritait, à la vérité, des plans de Jeanron, trop injustement oublié, et de l'aide de ses collaborateurs, le Louvre, réuni aux Tuileries et débarrassé, depuis la deuxième République, de la servitude des expositions annuelles, permet l'achèvement du programme méthodique du Gouvernement de 48. Les collections se classent, s'inventorient en des modèles de catalogues critiques, et s'enrichissent par d'importantes acquisitions, tandis que la cassette privée de l'empereur se substitue le plus souvent à l'action du Gouvernement pour attribuer au Luxembourg les principaux ouvrages les plus remarqués au Salon.

Il faut signaler aussi l'institution des expositions universelles dont le retour périodique depuis 1855 sera l'occasion d'un examen récapitulatif sur le passé, de leçons d'ensemble qui n'ont pas été sans exercer une influence utile sur le mouvement des arts, Désormais ces dates décennales formeront comme des étapes fixes pour l'histoire de la production artistique qui, chaque fois, semble repartir avec une décision nouvelle.

Enfin, puisqu'il a toujours été considéré de la part d'un souverain comme une des plus grandes gloires de son règne d'avoir encouragé les arts, le Gouvernement impérial, à défaut d'autre gloire plus réelle, mettait une coquetterie particulière à se mériter ce titre et à s'attirer la sympathie des artistes. L'Empire, qui avait décoré Millet, Daubigny et Rousseau, fait Corot officier de la Légion d'honneur, se donnait les gants de décorer aussi les principaux de ces républicains de 48, comme Jeanron, les frères Leleux, ou même Chenavard; il fondait en 1864 le grand prix quinquennal de 100,000 fr., à l'imitation du prix décennal fondé par Napoléon Ier; de plus, ainsi que nous l'avons écrit plus haut, il mit fin aux querelles des expositions par l'organisation officielle de l'Exposition des Refusés en 1863 et, dans les velléités de libéralisme qui le prennent sur le tard, il réorganise l'enseignement de l'École des Beaux-Arts l'année suivante.

Ce fut bien malgré lui, toutefois, et dans tous les cas bien en

dehors de lui, que l'idéal artistique fit de nouveau un pas décisif dans la voie du progrès véritable. Car les faveurs et les encouragements, comme il était à prévoir, allaient de préférence vers les productions académiques, vers les continuateurs plus ou moins dégénérés et plus ou moins confondus des traditions d'Ingres, de Delaroche et



Baschet, édit.

Bouguereau : Philomèle et Progné. (*Musées nationaux* [*Palais de Fontainebleau*].)

d'Ary Scheffer, qui s'étaient tenus à l'écart lors des événements de 1848 et qui avaient bientôt repris courage. A l'exception d'un petit nombre d'artistes qui poursuivaient leur voie dans ce sens avec tenue et dignité, tels que Signol, Timbal, Amaury-Duval, Lafon, Jalabert, Charles Landelle, qu'on charge de la décoration des églises nouvelles; des portraitistes comme Ed. Dubufe, Lehmann et le

célèbre Winterhalter, cher déjà à Louis-Philippe, c'est partout l'insignifiance aimable et la correcte médiocrité qui reçoivent les travaux et les honneurs. Le premier rang au Salon, appartient, comme de juste, à toutes les banalités épisodiques à la louange des souverains, parmi lesquelles dominent les élucubrations militaires puisées dans les événements de Crimée ou d'Italie, signées, les meilleures, d'Yvon ou de Pils, et que Meissonier, du moins, illustre par quelques chefs-d'œuvre. C'est aussi la grande époque du *genre*, où Meissonier tient également la tête avec Gérôme, tandis que le duc de Morny, de son côté, lance Vetter.

Dans cette cour d'emprunt libre et sceptique, ayant des prétentions au goût et à l'élégance, apparaît un retour mythologiaque des divinités aimables de l'Olympe, dont les nudités attrayantes avaient charmé les hôtes d'une cour d'autrefois dont on s'efforçait d'imiter les grâces et les mœurs. Agréable et facile dilettantisme qui développe sur nouveaux frais les inspirations de l'école néo-grecque. De ce milieu se détachent plus vivement soit la figure de Cabanel, déjà célèbre, bientôt chargé de la décoration de l'Hôtel de Ville, qui s'annonce dans le portrait, en des œuvres dont il recueillera sa gloire la plus durable et la plus méritée, par des qualités rares de distinction et de morbidesse, faisant concurrence aux non moins rares et non moins exquisement languissants portraits d'Hébert; soit la personnalité de Bouguereau dont la longue carrière, vouée principalement au culte aimable de la beauté nue, est éclairée d'un jour plus grave par cette toile d'une grande tenue, d'une simplicité émouvante, les *Funérailles de sainte Cécile*, morceau qui compte toujours dans l'école et qui semblait indiquer alors une reprise, avec peut-être plus de force, de la tradition ingresque de Flandrin. C'est encore Lenepveu, avec ses *Martyrs aux catacombes*, qui trouvera son œuvre décisive dans les décorations des plafonds de l'Opéra ou du théâtre d'Angers; c'est Barrias, avec ses *Exilés de Tibère* qui, en 1859, produisirent une vive impression; c'est enfin Baudry, lui aussi déjà célèbre, fier, savant et délicat, déjà inquiet et tourmenté, hésitant encore dans sa voie en attendant l'heure décisive de sa grande œuvre. Tous ces noms, nous les retrouvons près de nous, mêlés à nos générations; car

cette période impériale, dans laquelle viennent aboutir les derniers mouvements romantiques, où vont s'épanouir à l'écart les naturalistes antérieurement formés, a préparé les générations qui vont surtout donner leur développement après la date de 1870. Ces dix-huit années, durant lesquelles ne pouvait guère prospérer ouvertement



Baschet, édit.

E. Delaunay : Diane. (*Musée du Luxembourg.*)

aucun germe fécond d'art puissant et robuste, alors que se poursuivent dans leur plénitude, au milieu des rires et des sarcasmes, des injures et des violences, l'œuvre grandiose de Millet ou l'œuvre superbe de Courbet, ces dix-huit années comptent donc plutôt comme une période transitionnelle, préparatoire de la période de trente années à laquelle nous appartenons.

Cependant, dès le premier tiers de ce règne, au milieu de la veulerie générale, de la nonchalance et de la lassitude qui suivaient l'ère des grands combats, se levaient lentement, des deux points opposés de l'horizon, deux groupes de voyants ou de songeurs énergiques, patients, volontaires, guidés par la vraie clarté d'un idéal supérieur, et s'appuyant en même temps sur les bases solides de fortes et savantes techniques. Ils protestaient chacun à leur façon contre l'abâtardissement de l'école, le scepticisme et l'indifférence des autorités qui prétendaient la diriger.

C'était, en face de l'évolution académique et conservatrice de l'art français, la montée des esprits émancipateurs: d'une part le groupe de maîtres originaux, naturalistes ou réalistes, observateurs attentifs et passionnés des choses et des hommes, dont nous avons déjà nommé les obscurs précurseurs; d'autre part, c'était le groupe des idéalistes, des imaginatifs, qui reprenaient, dans la poursuite d'un rêve de beauté plastique et de hauteur morale, les deux idéals combinés d'Ingres et de Delacroix dont la fusion avait été tentée par Théodore Chassériau.

Idéalistes, réalistes, ces termes demandent à être bien définis, car ils sont susceptibles d'interprétations si diverses que leur emploi est de nature à susciter quelque erreur. L'idéalisme des uns, tel Puvis de Chavannes, s'appuie sur l'observation la plus attentive des réalités vivantes; le réalisme des autres, tel Fantin-Latour, est essentiellement poétique. Il faut donc entendre ici, des premiers qu'ils ont voulu de préférence sur le mode antique du mythe, du symbole, en reprenant les éternels et magnifiques lieux communs sur lesquels, depuis les origines de l'art, a vécu le rêve humain et au moyen de formes choisies, épurées, considérées en dehors des relations de temps et de lieux, dire la vie intérieure de l'humanité de leur temps, son idée de beauté absolue, de splendeur morale, tout l'Éden secret de son âme. Les autres, au contraire, même lorsqu'ils ont voulu traduire des actes humains essentiellement généraux, même lorsqu'ils ont voulu pénétrer dans l'intimité de la pensée et du rêve, n'ont cherché d'éléments pittoresques et expressifs que dans les formes de la vie de leur temps.

Mais recherche de beauté plastique exprimée sur des idées générales, recherche de beauté expressive formulée par des réalités contemporaines, quel que fût l'idéal de ces deux groupes, ils se rencontraient sur bien des points. Ils se rencontraient déjà par leur



Revue de l'Art ancien et moderne.

E. Delaunay : Ophélie.

conviction, par la ferveur de leur foi artistique, au milieu de l'indifférence universelle; ils se rencontraient par leur culte des maîtres; non, certes, par un respect étroit, machinal et scolaire des traditions bâtardes de seconde main, mais par une fréquentation directe, assidue et féconde des plus grands. Ils se rencontraient également par un amour commun du beau métier, des fortes pratiques, des pleines et

viriles réalisations, qui contrastait étrangement avec la mollesse et la platitude générales de l'exécution. Leurs points de contact seront même si fréquents qu'ils se pénétreront souvent l'un par l'autre et donneront naissance à des figures intermédiaires, et que, lorsqu'ils se retrouvent sur des sujets communs, comme l'étude de la physionomie humaine, du portrait contemporain, ils forment des deux côtés, sans distinction de milieu, un ensemble incomparable dans l'école.

Parmi ce premier groupe des idéalistes, silencieux, recueilli, malgré les succès de quelques-uns d'entre eux à cette heure, autour de deux personnalités exceptionnelles dont nous examinerons le rôle spécial un peu plus loin, — Puvis de Chavannes et Gustave Moreau, — ne trouvons-nous point la réunion des plus exquis et des plus savants dilettantes? À la fois exaltés et réfléchis, produits de culture intense et d'imagination enthousiaste, à travers le goût des anciennes techniques et malgré la fascination exercée sur leur intelligence par les chefs-d'œuvre des vieux maîtres, ils tentaient de fixer en images nobles ou magnifiques le monde merveilleux de la vie intérieure ou essayaient, dans l'étude d'individualités contemporaines, de saisir la psychologie subtile et compliquée de l'âme moderne. Voici Ricard, sorte d'amateur passionné, d'érudit inquiet et ému, de praticien curieux et anxieux, doué d'un sens d'admiration si pénétrant et si lucide des maîtres et d'une vision si aiguë et si intense de la physionomie humaine, dont les portraits qui reflètent tour à tour les mystères de Léonard ou de Rembrandt sont animés d'une vie sourde et profonde. Son art savant et ardent, complexe et raffiné, exerça autour de lui des séductions telles, qu'on en peut trouver l'influence plus ou moins avouée, non seulement dans son propre milieu, sur Hébert ou Baudry, Delaunay ou Gustave Moreau, mais sur des personnalités se rattachant plutôt au milieu réaliste, comme Desboutin dans ses premiers tableaux, Vollon dans son propre portrait, du Luxembourg, et parmi les étrangers, sur l'une des plus grandes figures de l'art allemand, sur Lenbach. Voici maintenant Élie Delaunay, une des plus nobles figures de notre école contemporaine, si épris des belles formes, des harmonies riches.

graves et expressives dans ses compositions héroïques ou monumentales, si incisif et si pénétrant dans ses portraits; Delaunay, l'auteur de la *Peste à Rome*, du *Centaure Nessus*, de la *Diane*, et de tous ces beaux mythes, renouvelés, d'Apollon jouant de la lyre, d'Orphée et d'Eurydice, d'Amphion bâtissant des villes, pour qui la beauté de



Baschet, édit.

F. Bonvin : La servante apprêtant la table.

la forme antique fut, comme pour les peintres de la Renaissance, une révélation et non une loi; Delaunay, le peintre de Mme Bizet, de Mme Toulmouche, du général Mellinet, de Mgr Bernadou et l'auteur de ce beau portrait de sa mère qui reprend si hautement la tradition française. C'est maintenant Eugène Fromentin, l'incomparable écrivain des *Maîtres d'autrefois*, du «Sahel» et du «Sahara», esprit d'une haute distinction, critique érudit et sagace, moins hardi, sans doute, dans ses tableaux que dans ses livres, inventeur de l'Algérie qui l'avait séduit par les derniers vestiges de sa vie chevaleresque. Dans la gamme délicate et argentée de ses harmonies empruntées

originairement à Delacroix, dans son dessin élégant et serré, il se montre, malgré des timidités et des minceurs, un peintre d'une aisance noble, digne de ses beaux sujets orientaux.

A ce milieu exceptionnellement cultivé qui avait concilié, à travers les souvenirs combinés d'Ingres et de Delacroix, la beauté mélodique du rythme linéaire de Florence avec la splendeur des harmonies colorées et expressives de Venise, non sans remonter bien souvent des magnifiques dominateurs du XVIe siècle à leurs initiateurs *quattrocentisti*, ces naturalistes poétiques, si rares, si voluptueux et si fiers; à ce milieu traditionnaliste, mais rattaché directement aux plus belles traditions humaines, avec lequel voisinait le groupe des nobles sculpteurs qui, à pareille époque, illustrent la sculpture française d'un si vif éclat, il faut encore joindre le peintre suave des madones, le chantre mélancolique et pénétrant de cette Italie qu'il aimait dans son présent comme dans son passé, Hébert, l'auteur de cette *Malaria* «réaliste» qui datait déjà de plus de dix ans, l'auteur de ces *Fienaroles* et de ces *Cervaroles*, de la *Pastorella*, de la *Zingara* et de la *Lavandara;* le Bellini moderne de la *Vierge de la délivrance*, de la *Vierge au jardin*, de la *Vierge de Léon XIII*, de la *Vierge au baiser* et de la *Vierge au chasseur*. Il faut y joindre Paul Baudry, lui aussi plus ancien, dont la sensibilité inquiète, éprise tour à tour de la beauté et du caractère, hésitant entre la tradition et la nature, ne dédaigne pas de s'assimiler les pratiques des indépendants les plus audacieux et dont les inégalités mêmes révèlent une si grande âme anxieuse d'artiste. Il faudra y associer, d'un peu plus loin, Émile Lévy, plus sage, qui mêle avec l'esprit de ce milieu, la correction un peu froide des néo-grecs; et un peu plus tard Henry Lévy, un de ceux qui resteront le plus rapprochés de Delacroix et le plus longtemps en contact avec Gustave Moreau, tout en portant dans son art, aux tendances décoratives, un souvenir mouvementé des peintres monumentaux de la fin du XVIIIe siècle.

On n'a pas oublié le tableau célèbre de Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix*, que l'Exposition de 1889 fit connaître au grand public. Cette œuvre, religieusement exposée au fond d'une sorte de cha-

pelle, dans la demeure d'un artiste doublé d'un amateur passionné des arts, est aujourd'hui doublement précieuse, et par la valeur intrinsèque de cette peinture qui place son auteur au premier rang de notre école et par l'intérêt désormais historique que présente son sujet.



Baschet, édit.

COURBET : Les demoiselles de la Seine.

A la date de 1864, il réunit autour de l'image de Delacroix, accrochée dans un cadre, les principaux membres, jeunes alors, du groupe des révolutionnaires qui, depuis quelques années, semblaient former le parti de l'opposition, les avancés que la critique intolérante avait excommuniés sous l'appellation de *réalistes*, appellation qu'ils avaient relevée comme un défi et acceptée à la suite de Courbet qui l'avait jusque-là portée tout seul, non sans bruit.

Il y a là, parmi les artistes, Fantin-Latour lui-même, Alphonse

Legros, Bracquemond, Manet et Whistler qui se montre le plus dévot et tient un bouquet à la main, et du côté de la critique : Duranty, Champfleury et Baudelaire.

Manet, Legros, Fantin, Bracquemond et Whistler et, d'autre part, les deux critiques du réalisme en face du dernier poète romantique, assemblés autour de Delacroix, comme, huit ans plus tard, dans l'*Atelier aux Batignolles*, autour de Manet, seront réunis par le pinceau du même maître Claude Monet, Auguste Renoir et Bazille, il y a là deux faits précis, deux témoignages certains et immédiats d'un témoin oculaire, bien mieux même d'un acteur directement intéressé qui attestent formellement la filiation du groupe réaliste par rapport aux romantiques et du groupe impressionniste par rapport aux réalistes.

N'y a-t-il point, alors, contradiction flagrante avec les précédentes affirmations par lesquelles nous faisions d'Ingres, le précurseur bien inconscient, il est vrai, du réalisme contemporain et jusqu'à un certain point responsabie de l'impressionnisme?

Cette contradiction, on va s'en assurer, n'est qu'apparente. Elle tient au long malentendu, que nous avons déjà signalé, par suite duquel Ingres, grâce aux solennelles déclarations de sa doctrine de plus en plus intolérante, confondu avec son école, était considéré comme le représentant le plus obstiné de l'académisme et de la réaction, tandis que Delacroix était resté le chef de ces illustres insurgés, longtemps proscrits et persécutés, dont les victoires bruyantes étaient encore vivantes au souvenir des jeunes artistes. La similitude des situations créa la parenté entre les réalistes et les romantiques. De plus, en ce qui concerne personnellement Delacroix, ce grand imaginatif passait vraiment pour un grand réaliste. En animant des personnages fictifs, empruntés presque tous aux fables de l'histoire ou des poètes, il les avait agités de tant de passions tumultueuses qu'il avait remué toute l'humanité de son temps. Et c'est pourquoi, en 1847, avant que Courbet se fût encore manifesté en se retournant, d'ailleurs, avec plus de clairvoyance contre les abus des romantiques, P. Mantz[1] pouvait-il mettre hardiment Delacroix à la tête de ce

[1] P. Mantz, Salon de 1847.



Revue de l'Art ancien et moderne.

FANTIN-LATOUR : Hommage à Delacroix.

qu'il appelait « cette grande école qui, amoureuse de la réalité, la poursuit et l'atteint par la passion, la couleur et la lumière ».

« Réaliste » était, il est vrai, le grand mot de l'époque et servait à désigner toutes les nouveautés dangereuses. On disait antérieurement : romantique; on dit aujourd'hui dans le même sens : impressionniste.



Baschet, édit.

F. Bonvin : L'Alambic.

Wagner était réaliste, George Sand aussi. « Tous ceux qui apportent quelques inspirations nouvelles, écrit Champfleury, sont dit réalistes. On verra certainement des médecins réalistes, des chimistes réalistes, des manufacturiers réalistes, des historiens réalistes. »

Nous sommes peut-être un peu inquiets de voir, dans ce tableau de Fantin-Latour, rapprochées face à face les deux personnalités de Champfleury et de Baudelaire, qui ne passaient pas pour s'entendre très bien et qui, nous dit d'ailleurs M. Fantin-Latour, furent un peu surpris eux-mêmes de se trouver ensemble. Il ne saurait être ici question, toutefois, d'un hasard absolu, car, dès 1855, Courbet avait eu la même pensée en réunissant dans un de ses tableaux les plus significatifs ces deux individualités combatives dont l'une représentait très exclusivement les nouveaux venus, et dont l'autre se rattachait au passé romantique. C'est bien encore une preuve de la confusion qui s'établit à l'égard du romantisme pris comme la source originelle du réalisme.

Champfleury, il est vrai, près de qui combattait déjà Duranty, écrivain moins bruyant, peut-être, mais d'un autre talent, et à qui venait de se joindre Castagnary, soutenait les droits du *réalisme*, tandis que, de son côté, Baudelaire affirmait ceux du *modernisme*. Et *réalisme* ou *modernisme*, c'était, sous des faces un peu différentes, toujours la même chose, toujours les mêmes revendications en faveur des droits de la réalité contemporaine que chaque génération, à son tour, essayait d'imposer. Le premier, en haine des exagérations poétiques du romantisme, s'attachait de préférence, dans un esprit assez matérialiste ou tout au moins positiviste, à l'expression de la vie populaire, rurale ou prolétarienne; le second, au contraire, ardent, imaginatif et dont l'imagination s'exaltait au contact des réalités, plus délicat, plus subtil, plus raffiné, très complexe, apportait dans sa critique pénétrante toutes ses facultés divinatoires de poète, fasciné, dans la vie moderne, par son luxe, ses élégances, ses étrangetés et jusque par ses dépravations.

Pour épuiser de suite ce dernier ordre d'idées, où le descripteur le plus remarquable, le philosophe, le psychologue et l'ironiste le plus aigu fut le dessinateur Gavarni, justement illustre aujourd'hui comme Daumier, bien qu'il n'ait ni l'ampleur de ses conceptions et de son dessin, ni ses dons propres de peintre, on sait que Baudelaire mit surtout en avant une petite physionomie artistique très longtemps oubliée et revenue aujourd'hui à la surface de l'art, grâce à la dévo-

tion de quelques amateurs ou de quelques artistes. C'est Constantin Guys, aquarelliste et dessinateur curieux, très inégal, d'un dessin plus qu'incorrect, car l'écriture en est souvent machinale et convenue. Guys est hanté parfois par le souvenir des graveurs en couleur français ou anglais du commencement du siècle, Taunay, E. Lami ou Rowlandson, mais d'autres fois, dans ses représentations du demi-monde et de ces mondes, très au-dessous, de la galanterie, que notre



Revue de l'Art ancien et moderne.

A. Legros : L'Ex-Voto. (*Musée de Dijon.*)

temps a célébrés avec envie, il montre une réelle originalité expressive qui prépare Manet et annonce Degas et ses nombreux succédanés, tels que Toulouse-Lautrec.

Cette peinture de la vie mondaine ou demi-mondaine trouvera également son expression parmi des peintres comme Toulmouche, transfuge de l'école néo-grecque; un peu plus tard James Tissot, hésitant d'abord, dans une sorte de préraphaélisme anglo-belge, entre Leys

et Millais, suivant quelque temps Courbet à travers Legros, s'essayant ensuite à Londres avant d'aborder, à la fin de sa vie, sa vaste restitution archéologique et ethnographique du grand drame chrétien, à des scènes toutes d'actualité et à des transpositions volontairement anachroniques des paraboles de l'Évangile (*L'Enfant prodigue*) traitées à la moderne et avec un accent britannique très prononcé.

Mais elle a eu surtout son maître dans la personne du peintre belge Alfred Stevens, qu'on ne peut guère oublier ici, pas plus que nous ne pouvons oublier Whistler, tant leur carrière s'est écoulée en France et tant leur art relève de l'art français. Alfred Stevens, qui s'appuie sur les meilleures traditions des grands Hollandais, impressionné peut-être par les figures de Corot et qui, malgré quelques velléités sans conséquence de sentiment ou d'intention, a donné avec un métier digne des plus beaux praticiens, la peinture la plus intelligente du caractère et des aspects de la femme du second Empire.

Après maints tâtonnements à travers les sujets plus exclusivement populaires, la peinture parvenait donc par un effort, qui n'est pas encore le dernier, à trouver l'expression si lente à découvrir de la vie contemporaine dans ses milieux bourgeois ou mondains, en s'inspirant toujours des maîtres des Pays-Bas, mais cette fois sans les copier, en abordant franchement et en résolvant les difficultés de traduction du costume moderne.

Pour revenir, après cette longue parenthèse, à notre tableau historique de l'*Hommage à Delacroix*, nous constatons que les représentants du réalisme à cette heure sont assurément loin d'y être au complet. Il y manquerait, en tête, Courbet, Courbet, le chef du réalisme ou plutôt son incarnation même. Mais Courbet, plus avisé, n'aurait eu garde de se rattacher au grand romantique dont il avait justement la prétention de combattre ce qu'il appelait le relâchement, les excès imaginatifs et les pratiques anti-naturalistes. Courbet, d'ailleurs, avait lui-même pourvu bien des fois à sa propre glorification et particulièrement, près de dix ans auparavant, dans ce vaste tableau de l'*Atelier*, qui fit scandale dans l'exposition privée qu'il s'était installée à part, en 1855, avenue d'Antin et qui, à la vente Desfossés, près de cinquante ans après, il est vrai, devait susciter sur les esprits les plus

prévenus une des plus fortes impressions qu'ait produites œuvre d'art dans le cours de ce siècle.

Ce tableau de l'*Atelier*, «*Allégorie réelle*, ajoutait-il, intérieur de mon atelier, déterminant une phase de sept années de ma vie artistique »... était conçu comme un défi à l'art du passé, par un rébus à sa façon dont les termes figurés se composaient d'un ouvrier des villes, d'un terrassier, d'un braconnier avec ses chiens, d'un paillasse, d'un croque-mort, d'un curé, d'un vieux juif, d'une pauvresse irlandaise, d'une famille bourgeoise avec son mioche, de ses admirateurs qui groupaient déjà, près de son ami Bruyas, Champfleury et Baudelaire, et d'une figure nue qui est un des plus admirables morceaux qu'on ait peints, et dans lequel Courbet montre une distinction qui lui est rare. Courbet tentait d'y expliquer les tendances de son art aux différentes époques de sa vie, son milieu, sa philosophie, etc.

Ce mode de composition synthétique, par lequel il essayait de rompre avec les anciens procédés de l'allégorie et ses personnages fictifs, est un de ceux qui ont le plus travaillé les artistes contemporains, peintres, sculpteurs, médailleurs, dans l'expression des généralités contemporaines, depuis Ingres et son *Chérubini* jusqu'à Puvis de Chavannes, Cazin, Dalou ou Roty. Fantin-Latour, on le sait, a repris avec persistance et bonheur ces tentatives, dont cet *Hommage à Delacroix* fut justement un des premiers essais.

Il manquait donc à ce groupe des réalistes, s'il eut eu la prétention d'être au complet, plus d'une figure. S'il manquait Courbet il manquait aussi Bonvin. Le vaillant, robuste et modeste peintre des orphelinats, des couvents et des hôpitaux, l'auteur de *L'École des petites sœurs,* du *Benedicite*, de l'*Ave Maria*, du *Carrier blessé,* nous est apparu déjà dans la première génération des initiateurs du réalisme. Plus âgé que tous les débutants du nouveau groupe, sinon célèbre du moins estimé des connaisseurs par ses expositions, doué d'un esprit critique à la fois juste et mordant, il fut leur conseiller et leur parrain. Son influence, par ses observations du moins, s'exerça un peu sur tous et, nous dit M. Fantin-Latour, sur Courbet lui-même, à certaines heures. C'est, du moins, Bonvin qui l'amena, en 1859, dans la petite réunion sur laquelle il allait désormais exercer tout

son prestige de grand homme injustement méconnu. Courbet, en effet, à ce moment, semblait avoir perdu sa belle assurance. Les scandales répétés, les fanfaronnades à jet continu avaient lassé l'opinion. Il fut heureux de se trouver une petite cour d'admirateurs ingénus. Or, à ce Salon de 1859, traversé, lui aussi, par les orages qui devaient définitivement éclater en 1863, les néophytes du réalisme furent naturellement exclus en masse, avec d'ailleurs bien d'autres plus inoffensifs. Bonvin, en manière de protestation, avait organisé, rue Saint-Jacques, dans ce qu'il appelait son «atelier flamand», à cause des belles rangées d'étains reluisants qui brillaient déjà sur les étagères, une exposition des tableaux refusés de ses jeunes camarades : Ribot, Legros, Fantin et Whistler. Ce fut là qu'il conduisit Courbet et que les jeunes proscrits de l'Institut, bientôt célèbres, un jour illustres à leur tour, prirent contact avec le maître d'Ornans.

Alphonse Legros, Fantin-Latour, Manet, Ribot, Bracquemond, Whistler, Carolus Duran, Roybet, Vollon, voici les noms que nous trouvons de près ou de loin dans ce groupe; ce sont là à coup sûr des noms exceptionnels dans notre histoire. Bonvin, successeur de Granet, disciple fervent et religieux de Rembrandt et de Chardin, et surtout de ce Pieter de Hooch devant qui il disait qu'on pouvait apprendre toute la peinture, Bonvin peignait déjà, nous l'avons vu, des hôpitaux, des couvents, des ateliers, des laboratoires, des écoles. A. Legros, le maître peintre savant, simple et expressif de l'*Ex-voto,* du musée de Dijon; de l'*Amende honorable*, du Luxembourg; des *Jeunes femmes en prière,* de la *Tate gallery* de Londres, le graveur hors pair, également sculpteur et médailleur, dont s'enorgueillissent deux grandes écoles. Legros, établi à Londres depuis 1863, se rattache, sous une forme personnelle, à cette même tradition populaire qui remonte jusqu'aux frères Lenain, exaltant de sa pointe ou de son pinceau la vie des humbles, des petits, et jusque des mendiants et des vagabonds. Bracquemond, c'est le rénovateur de l'eau-forte; l'américain James Mac Neil Whistler, c'est l'harmoniste le plus étrange, le plus rare et le plus mystérieux, le symphoniste le plus subtil et le plus savant qui témoigne, avec Fantin-Latour, de cette pénétration de la peinture contemporaine par la musique, de ce sens profond des accords expressifs,

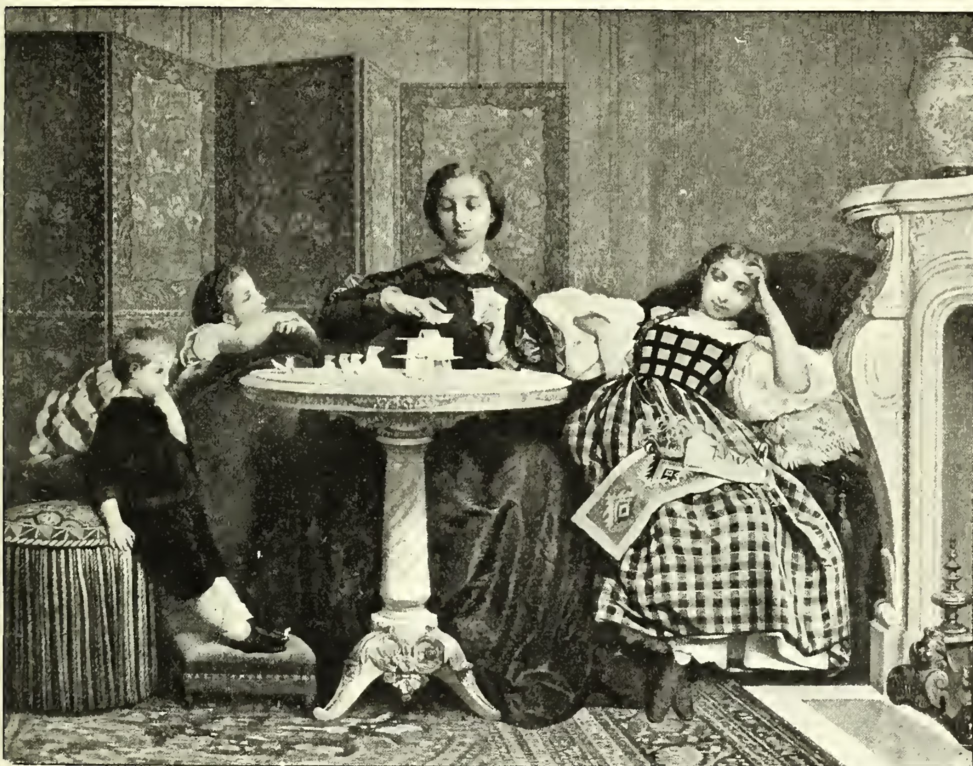


Revue de l'Art ancien et moderne.

Carolus Duran : L'Assassiné. (*Musée de Lille.*)

par le jeu des tons purs dans le grand concert harmonique des neutres.

Car c'est une particularité éminemment propre à l'art du XIX[e] siècle que ce parallélisme de la peinture et de la musique. Si de grands coloristes d'autrefois, qui sont restés les guides les plus sûrs de ceux d'aujourd'hui, Rubens ou Vélasquez, ont senti et compris les lois mystérieuses de ces rapports, ils y ont été portés, on ne peut pas dire



Baschet, édit.

TOULMOUCHE : Le château de cartes.

inconsciemment, car leur science égale leur génie, mais à coup sûr dans l'ignorance de ces analogies physiologiques et de ces rapprochements raisonnés dont les effets ont été si suggestifs pour les deux arts, sans souci de l'esprit de méthode qui caractérise ces combinaisons harmoniques des tons conçues suivant les mêmes modes mathématiques que les compositions musicales des sons. Ingres, dont la passion pour la musique est devenue proverbiale, avait de son côté tenté de transporter dans la cadence de la ligne le rythme et, comme on dit, d'un terme qui marque éloquemment ces similitudes d'organisation dans

les deux arts, le «dessin» de la mélodie. Dans l'ordre de la couleur, ces principes d'orchestration ont été la loi universellement suivie par tous les harmonistes, les plus puissants ou les plus discrets, depuis Delacroix jusqu'à Carrière. Mais à cette heure où Hébert avait déjà mérité d'être assimilé à son ami Gounod, Whistler, le premier, affirmait hautement ces lois en intitulant ses tableaux, à l'instar de véritables compositions musicales : *symphonie en bleu et or, symphonie en blanc, symphonie en gris*, etc.

Quant à Fantin-Latour, aussi fervent dans ses admirations musicales que dans sa religion pour les maîtres peintres d'autrefois, les rapports de son art avec la musique sont affirmés par l'inspiration de toute une partie de son œuvre, dans laquelle il transpose en harmonies colorées, tendres et passionnées, les mélodies de Schumann, les symphonies de Berlioz, ou les poèmes dramatiques de Wagner. Mais, en même temps, il traçait, en unissant en lui au culte de Delacroix le souvenir délicatement assimilé des plus lumineux coloristes de Venise, de Flandre ou de Hollande, les images les plus expressives comme les plus simplement réelles que notre temps aura laissées de lui-même. Ses compositions groupées, dans le goût des anciens Hollandais, de l'*Hommage à Delacroix*, de l'*Atelier aux Batignolles*, du *Coin de table*, de la *Famille Dubourg*, ou les portraits si pénétrants de *Manet*, de *Mme Fantin-Latour*, que le Luxembourg est fier de posséder aujourd'hui, de *M^r^ et Mrs Edwards* et ses nombreuses *Liseuses* ou *Brodeuses*, disputées par tous les musées, ont aujourd'hui justement classé leur auteur comme une des plus hautes physionomies contemporaines.

Carolus Duran, plus brillant et plus acclamé, dont les succès, on dirait même les triomphes, ont pu faire suspecter injustement l'œuvre au point de vue de la place qu'elle doit occuper dans ce mouvement indépendant, Carolus Duran préparait à cette heure avec cette première toile de *L'Assassiné*, du musée de Lille, exposée en 1900, si proche par ses franches et robustes qualités du maître d'Ornans, une laborieuse carrière remplie de portraits mondains ou de visions éclatantes d'où se détachent nombre d'œuvres maîtresses. *La Femme au gant*, le portrait de *Mme Pelouze*, de la *duchesse de Pourtalès*, etc., ou encore le portrait de *Mme Croizette à cheval* et celui de *Mme Croizette dans*

son boudoir, qui a toute la délicieuse fraîcheur d'un Manet, avec une aisance qui lui est peut-être inconnue, ont justifié le titre qu'on lui décernait, non sans quelque aimable malice, de filleul de Rubens et de Velasquez. Dans ce groupe de maîtres originaux qui ont imprimé une direction si marquée à l'art de la fin du siècle, Carolus Duran se distinguait, avec la recherche du caractère commune à tous, par le goût des belles pratiques, des colorations franches et sonores, des formes amples aux volumes fermement établis et modelés dans la matière, pour tout dire par un retour aux plus belles traditions réalistes. Il a été le peintre heureux de la femme. Son enseignement a



Revue de l'Art ancien et moderne. FANTIN-LATOUR : Brodeuses.

fait autorité dans les deux mondes, près de celui de ses confrères classiques et n'a pas été sans influence sur le développement de diverses formes de la peinture étrangère.

Manet, figure spéciale sur laquelle nous nous arrêterons à part; Ribot, avec ses *Marmitons*, et plus tard, avec ses tableaux de style, *Saint Sébastien*, *Le bon Samaritain*, etc., faisaient oublier les plus mâles et les plus puissants espagnols; Vollon, lui aussi, exécutant hardi et superbe, retrouvait dans la peinture de ses pêcheurs du Pollet, de ses servantes rustiques ou de ses incomparables peintures d'objets inanimés, toute la verve étourdissante, toute la franchise audacieuse, on dirait presque insolente, de Franz Hals.

Car un trait est commun, nous l'avons dit, à ce vaste mouvement de réaction qui marque l'avènement des idéalistes et des réalistes : le goût des fortes techniques. Les premiers s'y étaient surtout exercés sur l'étude de la physionomie humaine et ils ont tous ou à peu près excellé dans le portrait. Quant aux seconds, c'est la nature morte, art concret par excellence, où le sujet ne vaut que par l'expression de la réalité, mais déchu au rang d'art d'imitation littérale entre les mains des Van Dael, des Redouté ou des Saint-Jean, qui tente de préférence tous ces réalistes dont plus d'un s'y créa comme une spécialité. Bonvin, Vollon, Ribot, Vilain, le peintre des poulets; Fantin et ses fleurs qui palpitent dans leur tiède atmosphère lumineuse; Manet, si proche de Chardin, que suivront plus tard, dans le même esprit large et expressif, Valadon, Monginot et qu'avait précédés déjà ce beau praticien, Philippe Rousseau.

De même, ce goût du métier, ce souci intelligent des pratiques matérielles, si rare alors à cette époque, se manifeste par l'étude des moyens techniques des autres arts. On fait, dans ce milieu, de la gravure, comme Legros ou Whistler; de la lithographie, comme Fantin; des émaux, comme Tissot, graveur lui aussi; de la céramique, comme Bracquemond et Cazin, plus jeune, qui, nous le verrons, a plus d'une affinité avec ce groupe.

Cette recherche des termes les plus puissants et les plus riches du langage pictural se traduisait par un amour profond des maîtres qui l'ont créé, perfectionné ou développé le plus activement par leur génie. Les idéalistes s'étaient plus volontiers tournés vers l'Italie, la gardienne vigilante de l'idée de beauté et des plus adorables rêves formés par l'homme, adoptant le dessin élégant et fier de Florence ou de Padoue, les colorations ambrées ou argentées de Venise ou de Parme; tout au plus marquaient-ils quelques curiosités intermittentes vers les écoles du Nord.

Les réalistes, au contraire, tout en recourant plus d'une fois aux conseils de ces grands Vénitiens, imprégnés, semble-t-il, eux aussi, du génie intime des races septentrionales, regardaient plus volontiers vers les Flandres ou la Hollande ou encore avec une prédilection marquée vers ces grands initiateurs d'Espagne, Velasquez ou

Goya, c'est-à-dire en somme, vers tous ceux, quels qu'ils fussent, d'où qu'ils vinssent, qui avaient aimé la vie.

Spectacle éminemment instructif, car tous ces indépendants, ces jeunes révolutionnaires, réfractaires aux enseignements des écoles et aux routines des académies, indociles aux leçons des pontifes contemporains, étaient les disciples les plus respectueux et les plus soumis des maîtres et les hôtes le plus assidus du Louvre.

C'était au Louvre que ces générations ardentes s'étaient formées, à l'exemple de leur chef élu, Courbet, qui ne voulait pas l'avouer, sous la conduite de leur aîné, Bonvin, qui fut un de leurs guides les plus sûrs et surtout sur les indications d'un homme dont on ne doit pas, sous peine d'ingratitude, oublier de prononcer le nom lorsqu'on entre dans l'histoire de l'art de cette période.

Ce nom, ce n'est pas celui d'un artistre illustre par de grands et immortels ouvrages, c'est celui d'un simple professeur, mais d'un incomparable professeur. Lecoq de Boisbaudran, le père Lecoq, comme l'appelaient familièrement et affectueusement ses disciples, n'est guère resté sans doute qu'un peintre assez secondaire, mais il a eu la gloire d'élever la plus belle génération d'artistes de cette deuxième moitié du siècle. La plupart de ceux dont nous venons de parler, qu'avaient réunis les mêmes enthousiasmes et les mêmes haines, les mêmes luttes et les mêmes proscriptions, étaient liés aussi par les liens d'un commun enseignement et d'amitiés d'école. Ils étaient, en effet, issus à peu près tous de cette petite école de dessin de la rue de l'École-de-Médecine, connue aujourd'hui sous le nom plus solennel d'École nationale des Arts décoratifs mais qu'on n'appelait alors que « la Petite École » tout simplement.

Elle avait eu, déjà, comme maître un homme très singulier, encore un de ces innombrables inconnus, ensevelis dans les sables mouvants de l'histoire, dont on retrouve de loin en loin quelque nom. Elle avait eu ce Dutertre, mort en 1844, dont l'Exposition de 1889 avait sorti quelque temps de Versailles d'extraordinaires portraits des généraux de l'expédition d'Égypte; Dutertre, qui avait conçu lui aussi une méthode toute personnelle de l'enseignement du dessin, Dutertre qui a été si bien oublié qu'il n'est plus même resté trace de

son passage dans les archives de la maison où il professait et dont la dernière mémoire qui en ait conservé souvenir fut celle de Bonvin. Mais cette petite école eut surtout en Lecoq de Boisbaudran un pédagogue tout à fait unique. Il suffit de nommer la plupart des élèves qu'il a formés pour juger de la valeur de ses leçons. Bonvin, Legros, Fantin-Latour, les frères Régamey, — parmi lesquels Guillaume, qui était comme le pupille de Bonvin, fut un si beau peintre, — Chaplain, Roty, Dalou, Rodin, Gaillard, Cazin, Lhermitte, Buhot, Georges Bellenger, etc., furent ses élèves. Et son professorat ressemblait tellement à un apostolat qu'il avait infusé le goût de l'enseignement à quelques-uns d'entre eux. Ce fut pour étendre ses doctrines que Legros s'établit à Londres, que Cazin, à qui il adressait ses «Lettres à un jeune professeur», prit la direction de l'École régionale de Tours et partit pour rejoindre, à Londres, son camarade Legros; que Buhot et Félix Régamey se consacrèrent à leur tour à l'enseignement.

A cette heure où les intelligences d'élite qu'il a dirigées sont entrées dans l'histoire en y prenant chacune une place plus ou moins élevée mais toujours très personnelle, ses principes obtiennent enfin d'être examinés sous un jour plus attentif. Nous ne saurions nous écarter plus longtemps de notre sujet. Nous aurons l'occasion de revenir ailleurs sur ce point[1]. Qu'il nous suffise de rappeler ses travaux sur ce qu'il appelait la «mémoire pittoresque», le «dessin de mémoire», par lesquels il établit lui-même comment il s'y prit pour perfectionner la mémoire, cet instrument admirable et incomparable du peintre, en lui donnant par une méthode suivie, une discipline régulière, le moyen de saisir vite et juste les images de la vie et la capacité de les retenir longuement. C'est grâce à ces exercices d'observation logique, d'analyse et de jugement que des hommes comme Legros ou Cazin ont pu garder, à travers toute leur carrière, une faculté incroyable de conserver intactes dans le souvenir des formes vues très anciennement sans que rien s'altérât de la fraîcheur et de la vivacité de l'impression première. Malgré les expériences concluantes effectuées au sein même de l'Institut, Lecoq de Boisbaudran resta toujours en butte aux attaques de ses

[1] Voir à la quatrième partie.

confrères de la rue Bonaparte pour lesquels la « Petite École » formait une concurrence étroite, mais très active. Il eut, du moins, en se retirant de cet admirable professorat, après une longue carrière et une longue vie, la satifaction de voir les effets produits par ses enseignements sur les illustres disciples qui lui restèrent chers jusqu'au dernier jour.

Tels sont donc, au seuil de la dernière période de l'histoire de l'art au XIXe siècle, ces deux foyers intenses d'imagination et d'observation que nous retrouverons intacts presque jusqu'au dernier jour avec les plus actifs des maîtres qui les ont entretenus. Leurs influences opposées ont maintenu constamment l'équilibre de l'art français. C'est la rencontre de ces deux courants née de ce qu'on appellerait le magnétisme mutuel de leurs attractions sympathiques qui déterminera le caractère du mouvement artistique auquel nous assistons depuis trente ans.

XI

1870. — RÉVEIL ARTISTIQUE. — INFLUENCES SOCIALES ET INFLUENCES LITTÉRAIRES; DIRECTION DE L'ART. — SUBSISTANTS DES PRÉCÉDENTES GÉNÉRATIONS ET GÉNÉRATION PRÉPARÉE SOUS LE SECOND EMPIRE. — W. BOUGUEREAU; JULES LEFEBVRE; HENRI REGNAULT; BENJAMIN CONSTANT; CORMON; MOROT. — BONNAT; J.-P. LAURENS; FALGUIÈRE, ETC. — J.-J. HENNER. — CARACTÉRISTIQUES DE CETTE PÉRIODE : 1° RENOUVEAU DE LA PEINTURE MONUMENTALE : PAUL BAUDRY; GALLAND; LUC OLIVIER MERSON. — PUVIS DE CHAVANNES. — L'OPÉRA ET LE PANTHÉON. — APOGÉE DU MOUVEMENT DE LA PEINTURE DÉCORATIVE.

Dès le lendemain de nos désastres, réveillé brusquement par les malheurs de la patrie, l'art français s'était relevé avec une énergie extrême. Dès 1873, à l'Exposition universelle de Vienne, il affirmait sa vitalité et sa supériorité au point que le comte Andrassy ne pouvait s'empêcher de s'écrier devant M. Léon Bonnat, de qui je tiens ce propos : « C'est incroyable ! si peu de temps après une crise aussi terrible, vous arrivez et vous êtes les vainqueurs ! »

Une effervescence très grande régnait dans les ateliers et, pour se placer à un point de vue tout économique qui a son intérêt dans ce chapitre d'histoire, l'art français occupait encore dans le monde de

IMPRIMERIE NATIONALE.

tels débouchés, à cette heure où bien des écoles étrangères n'étaient pas encore constituées, en Amérique notamment et avant l'apparition des tarifs Mac Kinley, que les premières années furent comme un âge d'or pour les peintres.



Baschet, édit.

A. Cabanel : Albaydé. (*Musée de Montpellier.*)

La production française s'accroît rapidement en même temps que les études se fortifient, et déjà l'art prend des ambitions plus hautes et plus viriles. Une activité nouvelle anime les écoles publiques et les académies où viennent se former une foule de jeunes artistes étrangers qui, retournés dans leur pays, créent des écoles locales aujourd'hui en pleine prospérité. Avec ces trente ans de paix, de relèvement progressif, de stabilité politique, c'est pour l'art une ère d'activité, de liberté, de fécondité et de vie.

Trente ans dans le cours de l'existence d'un peuple, cela semble assurément très peu de chose, et cependant que d'événements peuvent se passer, dans ce court espace de temps qui en modifient profondément la vie et l'âme. Pour la France contemporaine, ces toutes dernières années compteront singulièrement dans son histoire. Ce n'est pas, sans doute, que depuis la grande crise douloureuse de 1870, il s'y soit produit beaucoup de ces actes bruyants que les historiens du temps passé enregistraient avec fracas, mais c'est que depuis ce moment très grave, sa vie intérieure s'est développée dans une voie nouvelle avec une intensité qui a profondément marqué toutes les productions de la pensée.



Motteroz, édit.

CORMON : Caïn. (*Musée du Luxembourg.*)

Son régime politique actuel, vers lequel l'idéal de la nation aspirait depuis plus d'un siècle et que, après deux essais éphémères, elle a définitivement réalisé; son développement social qui est celui d'une démocratie ardente où les catégories comme les classes se sont confondues dans la grande foule humaine, — ce quatrième état d'où vient toute force, but aussi de tous les efforts, — car les préoccupations de tous les partis se portent avec un égal souci vers le dénouement des grandes questions qui touchent aux intérêts et aux droits du prolé-

tariat; le mouvement scientifique qui, entré en plein dans l'ordre des solutions pratiques, a bouleversé les conditions du travail et même, jusqu'à un certain point, l'aspect du vieux monde, tous ces sujets ont nécessairement agi puissamment sur le moral du pays et, par contre-coup, exercé leur influence sur les diverses manifestations de la culture intellectuelle.

C'est la reprise méthodique, régulière, définitive du mouvement qui avait accompagné la préparation et l'aboutissement des événements de 1848.

A ce moment déjà, nous l'avons vu, la littérature avait ouvert la voie. D'une nature plus aisément transformable que l'art, car elle est une interprétation plus directe et plus proche de la pensée, elle assimile toujours assez rapidement les idées ambiantes. Elle n'est pas embarrassée comme l'art pour lutter contre l'obsession des anciennes formes qui s'imposent aux organes. De même, s'il n'a pas ce don d'évocation spontanée qui appartient à l'image, le livre, par contre, est doué d'une faculté d'expansion qui en fait un moyen de propagande d'une rare efficacité.

Aussi après l'action des romans de Balzac ou de Stendhal qui, selon sa propre prophétie, trouvait enfin son public, le vaste cycle épique et réaliste de Zola, les études sagaces, pénétrantes, aiguës de l'humanité contemporaine et des nouveaux milieux qu'elle s'est créés, de ces grands analystes que furent les frères de Goncourt, Flaubert, Daudet, Guy de Maupassant, pour ne parler que des morts, et, de même, le théâtre d'Alexandre Dumas fils, tous ces écrits, imprégnés des préoccupations sociales, pénétrés de l'esprit scientifique de leur génération, mus et dirigés, de près ou de loin, par de hauts esprits philosophiques qui ne dédaignèrent pas, comme Renan ou comme Taine, de s'intéresser aux réalités du jour, ont-ils contribué à répandre et à fixer, dans une forme déjà plus concrète, certaines images de la vie de notre temps.

Ils reçurent, d'ailleurs, nous le verrons, un appoint sérieux de la part de la littérature étrangère, du roman russe en particulier où les livres de Tolstoï et de Dostoiewski, très populaires en France,



Baschet, édit.

J. Lefebvre : Diane surprise.

reprenaient avec un esprit nouveau, plus simple et en même temps plus profond, un accent évangélique pour ainsi dire inconnu, l'œuvre de sympathie pour les humbles, d'intérêt pour les choses les plus misérables de notre vie qu'avaient antérieurement entreprise, chacun de son côté et avec l'originalité propre de son génie, Victor Hugo et Charles Dickens.



Baschet, édit.

Ferdinand HUMBERT : Mme Héglon.

La littérature ouvrait ainsi les yeux des nouvelles générations, mieux préparées par la gravité des circonstances, à comprendre la beauté extérieure et la pensée intime du monde réel qui les entourait

et à le contempler avec des yeux plus attentifs, plus clairvoyants et plus émus.

C'est pourquoi le premier et le plus noble souci de l'art dans ce dernier quart de siècle a été, par l'effort de plus en plus étendu d'artistes indépendants, de s'affranchir chaque jour des servitudes du passé, c'est-à-dire des conceptions et de la vision des écoles et des académies, pour se vouer à l'expression de plus en plus étroite de notre humanité contemporaine sous tous ses aspects, dans les apparences externes de ses actes et de son milieu, comme dans les aspirations les plus intimes de son âme. C'est l'aboutissement de l'entreprise tentée au début même du siècle par David et, comme nous l'avons dit, continuée inlassablement par tous les grands maîtres originaux qui ont illustré notre École.

A l'exception de quelques manifestations d'un dilettantisme plus ou moins raffiné, témoignages nécessaires, eux aussi d'ailleurs, de certaines velléités dans les mœurs contemporaines, l'art français tend donc à la date où nous sommes parvenus, à devenir de plus en plus un art populaire et expressif, à la fois naturaliste et poétique qui va emprunter de préférence ses inspirations au monde prédominant des travailleurs et voudra s'adresser non plus seulement à un public restreint plus ou moins choisi, mais tenter d'étendre ses enseignements esthétiques ou moraux jusqu'à ceux qui lui ont servi de modèles. Ce serait, par-dessus la tradition implantée chez nous par les grands décorateurs italiens qui ont régné despotiquement en France depuis le XVI[e] siècle, comme une sorte de retour à la primitive tradition nationale et, dans tous les cas, comme une remise dans la voie régulière et normale que l'art n'aurait dû jamais abandonner.

Ce passé, d'ailleurs, se prolonge dans la période contemporaine, traversée et ébranlée par les courants nouveaux comme par un fleuve qui charrie des eaux toujours neuves à travers un sol formé de toutes sortes d'anciennes alluvions. C'est pourquoi les dernières survivances des antiques doctrines, les canons des écoles greffées l'une sur l'autre depuis cent ans semblent encore à cette heure debout côte à côte : débris du romantisme et du classicisme, du naturalisme et du

réalisme, et l'impressionisme et le symbolisme, vieilles formules ou noms nouveaux dont se parent les éternels conflits soit entre les courants de l'imagination et de l'observation, soit entre le recours à la tradition et l'appel à la nature, entre le besoin de tutelle et la soif d'affranchissement, qui se coudoient et se heurtent et parfois même se mêlent ou se confondent en d'étranges compromis.



Baschet, édit.

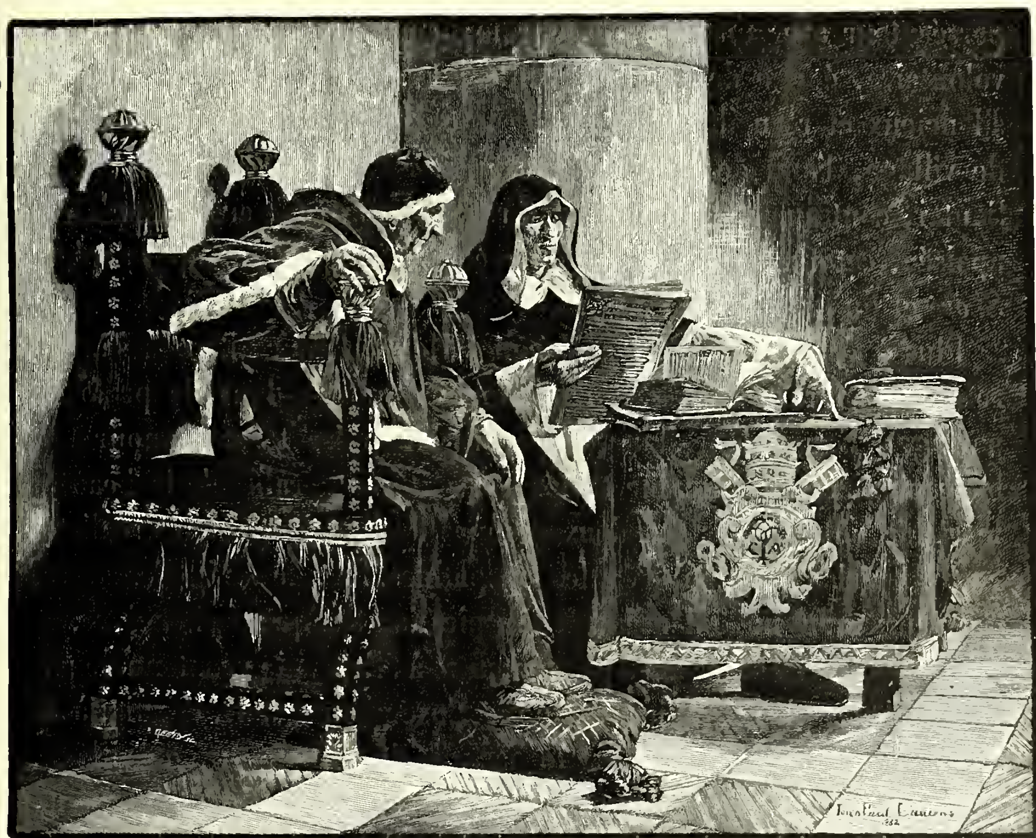
BONNAT : Cardinal Lavigerie. (*Musée du Luxembourg.*)

C'est ainsi que nous trouvons encore à l'œuvre quelques-uns des plus vaillants romantiques. Jules Dupré († 1889) et Lami († 1890), Robert Fleury († 1890) et Jean Gigoux († 1892), Isabey († 1886) et Cabat († 1893), auxquels il faudrait joindre Français († 1897), Charles Jacque († 1894), fournissant tous une carrière particulière-

ment étendue jusqu'à la dernière heure. A côté d'eux Meissonier († 1891) remplit les derniers vingt ans de sa vie d'œuvres dont la plupart viendront accroître sa renommée; de même Rosa Bonheur († 1899) poursuit jusqu'à l'âge de soixante-dix-sept ans, dans sa solitude de By, le cours de ses compositions accoutumées; il n'est pas jusqu'à Paul Flandrin († 1901) qui n'atteigne le xxe siècle. De plus, si Corot, Courbet et Millet sont morts dans les premières années de cette période, on peut dire que la mort a servi leur œuvre et que ce quart de siècle leur appartient. Enfin, quelques derniers survivants regardent encore à cette heure passer les générations sans se lasser ni s'affaiblir, tels Hébert, Harpignies et Ziem.

La génération suivante, formée sous le second Empire, subsiste presque entièrement aujourd'hui avec la plupart de ses chefs de file. Bien que leur renommée se soit établie au cours de la période précédente, leur carrière a atteint son plus haut point de développement dans ce dernier quart de siècle. Nous retrouvons Cabanel († 1889), qui ajoutera à son ancienne célébrité nombre d'exquis portraits de femme pleins de morbidesse et de grâce, ou Paul Baudry, dont la grande œuvre décorative qui doit assurer sa gloire va seulement être dévoilée. Ceux-là sont morts, mais voici, toujours jeunes, Léon Gérôme et William Bouguereau et, derrière eux, venus à la célébrité aux dernières heures du second Empire, Jules Lefebvre, dont toute la brillante carrière de portraitiste serré, sobre et distingué, mêlée, surtout à l'origine, de prétextes à des études savantes de nu, appartient à ces trente dernières années; puis Henri Regnault, dont les débuts éclatants étaient pleins de glorieuses promesses et qu'une mort héroïque vint briser en pleine floraison de son talent. Ils seront suivis, plus tard, de Benjamin Constant, qui continue cette brillante tradition, en évoquant le fastueux passé de l'Orient ancien et les scènes tragiques de l'Orient moderne et dont les facultés d'exécutant robuste et prestigieux s'étaient tournées depuis avec succès vers le portrait, introduisant dans notre École ce goût des maîtres de l'École anglaise dont l'influence se fera de plus en plus sentir aux dernières années de cette période. Puis viendront Fernand Cormon, intelligent historien de nos origines, esprit ouvert, cultivé, portraitiste compréhensif et

savant; Aimé Morot au talent multiple, mais qui s'est affirmé surtout en des portraits aisés et vivants; Tony-Robert Fleury, le peintre des *Derniers jours de Corinthe*, si librement et si heureusement renouvelé dans ses récents travaux, en des sujets plus proches et plus familiers. De même Ferdinand Humbert, qui passe avec succès de « l'histoire », où il suivait pourtant avec éclat la voie de Fromentin, au réalisme distingué de ses portraits conçus, eux aussi, sous l'influence la plus aristocratique d'Outre-Manche.



Baschet, edit.

J.-P. Laurens : Le pape et l'inquisiteur.

D'autre part, affirmant leur personnalité dans un rapprochement assez étroit avec le foyer des réalistes, récusant comme eux les traditions bâtardes de seconde main pour remonter directement vers quelques-uns des mêmes maîtres, nous trouvons Léon Bonnat, qui, élevé en Espagne, conserve soit à travers ses premières études de scènes italiennes, ses souvenirs d'Orient, ses scènes d'histoire, telles sont

Saint Vincent de Paule, ou son *Saint Denis* du Panthéon, et surtout à travers la longue série de portraits d'hommes illustres et de femmes célèbres par leurs talents ou par leurs charmes qui lui a fait une place à part dans l'École, un culte particulier pour les grands réalistes d'au delà des Pyrénées. S'orientant du même côté, ici, le sculpteur Falguière, dans son œuvre peinte, tels ses *Nains d'Espagne;* là, Jean-Paul Laurens, qui a repris la tradition historique de Robert Fleury, comme lui hanté par un haut idéal moral, et ressuscitant les épisodes tragiques de l'histoire, les luttes de la pensée libre contre le dogme persécuteur avec un art viril, une main hardie, une vision nette et volontaire, éprise des fermes réalités; tandis que, non loin de lui, silencieux et recueilli, l'hôte modeste et délicat des blanches églises de village, l'ami des moines pieux d'Assise ou de Saint-Marc, Paul Sautai, continuait, dans une inspiration toute religieuse, austère et apaisée, cette même tradition du même peintre romantique de *Jane Shore* et du *Colloque de Poissy*.

Plus à l'écart encore, Jean-Jacques Henner poursuit sans s'interrompre son rêve corrégien de blanches nudités dans de profonds paysages. Son indépendance à l'égard du présent, son amour des belles matières et en même temps son culte inaltérable de la beauté, le rattachent à la fois aux deux groupes des idéalistes et des réalistes vers lesquels l'attiraient d'égales sympathies. Près de ses idylles suaves qui reprennent mélodieusement l'inspiration antique de Prudhon, ce maître peintre ne se faisait-il pas connaître à l'Exposition centennale par un envoi des plus significatifs que le Luxembourg doit, depuis, à sa bienveillante générosité? C'est le portrait de ce bon curé de village, le nez chevauché par des lunettes, l'œil enserré dans l'orbite, avec un regard vif, précis, volontaire et positif, la lèvre mince, la tête carrée aux muscles fermes. Ce beau morceau d'allure primitive est daté de 1855, dix ans avant la *Chaste Suzanne*, vingt ans avant la petite *Naïade* qui restera comme un des chefs-d'œuvre de l'art moderne. Avant de se tempérer, de s'imprégner du miel blond de Venise ou du lait de Corrège, ce merveilleux joueur de flûte semble avoir reçu, lui aussi, une éducation robuste et virile au contact plus ou moins lointain, plus ou moins conscient, avec Courbet.

Mais deux grands faits particuliers dominent cette dernière période et donnent son caractère à cette nouvelle évolution de l'art français : 1° dans l'ordre imaginatif, le mouvement de rénovation de la peinture monumentale; 2° dans l'ordre de l'observation, le développement de la peinture de paysage sous des aspects tout à fait inédits qui auront une influence générale sur l'École entière.

Sur ce premier point, la renaissance de la peinture monumentale, deux hommes furent l'âme de ce mouvement : Puvis de Chavannes et Philippe de Chennevières.



Baschet, édit.

HENNER : Idylle.

Si l'on se reporte aux dernières années du second Empire, la peinture décorative somnolait dans une profonde léthargie. Depuis Delacroix, depuis Chassériau, depuis Hippolyte Flandrin, depuis les grands travaux du Palais-Bourbon, du Sénat, de la Cour des Comptes, de quelques églises comme Saint-Sulpice, Saint-Vincent-de-Paul ou Saint-Germain-des-Prés, on n'avait plus guère tenté d'effort sérieux. A part l'Hôtel de Ville où Cabanel conquérait ses premiers lauriers, et l'Opéra dont l'œuvre se consommait en silence, seules quelques chapelles étaient ornées de peintures qui n'étaient guère conçues autrement que comme des grands tableaux de chevalet.

Deux grandes exceptions à cette règle préparèrent doucement le

renouveau décoratif : Puvis de Chavannes avec son admirable ensemble d'Amiens qui, sauf la dernière composition datée de 1882, a été exécuté successivement entre 1861 et 1867, avec ses décorations de Marseille (1870) et de Poitiers (1874); Baudry avec son plafond du foyer de l'Opéra, commencé en 1866, mais qui ne fut connu qu'en 1874.

Il a été peut-être trop de mode depuis quelques années de diminuer la figure de Baudry. Les inquiétudes touchantes, les nobles tourments qui portèrent tour à tour son esprit troublé par les plus hautes ambitions soit vers la tradition, soit vers la nature, soit vers les maîtres écoutés du passé, soit vers ces insurgés que les grands prêtres de la tradition recommençaient à mettre au ban de l'art, toute cette anxiété qui mérite notre respect comme une marque d'intelligence libre et de conscience loyale, on l'a trop facilement retournée contre l'artiste pour en faire le représentant incertain d'une sorte d'académisme mitigé. Sans doute cette fièvre et ces scrupules n'ont pas permis à sa personnalité de se déterminer fortement dans un type précis comme nous apparaissent les figures foncièrement originales. Sans doute il n'a pas ouvert aux générations suivantes une route encore inexplorée vers des horizons inconnus. Mais il n'en est pas moins vrai que sa grande œuvre décorative compte comme un des événements les plus importants de notre époque. Ce fut, écrit justement un de ses biographes, M. G. Lafenestre[1], «au sortir de nos malheurs, l'une des manifestations intellectuelles de la vitalité nationale qui eurent le plus grand retentissement à l'étranger». Ces trente-trois peintures du foyer de l'Opéra, d'une allure élégante et fière, où le maître avait répandu le plus pur de l'esprit décoratif des magnifiques couvreurs de murailles de la Renaissance italienne, apparaîtront sûrement un jour comme une des manifestations les plus représentatives de l'art au XIXe siècle. Car, à travers tous les souvenirs, pourtant si intimement assimilés des maîtres, on découvrira, comme nous l'avons découvert chez Boucher, chez Watteau ou chez Fragonard, dans la grâce piquante et la désinvolture de ces divinités parisiennes qui ont

[1] *La tradition dans la peinture française.* Paul Baudry, p. 169.

conquis l'Olympe, cette « préoccupation de la vie, de la vie actuelle et de la beauté contemporaine »[1].

Dans cette donnée italienne de grande décoration, Baudry avait près de lui un camarade et un émule. Plus sage, moins hardi, moins expressif, moins personnel, mais savant et distingué, V.-P. Galland



E. Lévy, édit.

HENNER : Un Curé. (*Musée du Luxembourg.*)

maintint du moins par ses travaux et son enseignement méthodique les bonnes traditions de science et de goût qui sont l'âme de la décoration. Ils laissaient, tous deux, leur mission à continuer à un successeur, peintre également de science, de goût, d'érudition et, à l'occasion, d'émotion fine et discrète, Luc Olivier Merson qui procédait à de grands travaux décoratifs harmonieusement conçus (déco-

[1] *La tradition dans la peinture française.* Paul Baudry, p. 170.

ration du Palais de Justice, de l'Hôtel de Ville, de l'Opéra-Comique) et qui s'était fait connaître également par de petits sujets religieux ou légendaires ingénieusement émus, au milieu d'un décor intelligent de nature, entre Bastien Lepage et Cazin. (*Le loup d'Agubbio, Le repos en Égypte, Saint François d'Assise prêchant aux poissons*, etc.)

Pour en revenir à la décoration de l'Opéra, dans laquelle s'illustrèrent encore Delaunay, Boulanger et Lenepveu dont le plafond pour la salle de spectacle, — comme aussi sa décoration du théâtre d'Angers, — constitue l'œuvre la plus remarquable et la plus justement admirée, on peut dire qu'elle fait date dans l'histoire de la peinture monumentale en France; elle réveilla le goût des artistes, l'intérêt du public et l'attention de l'administration sur cette forme la plus haute de l'art pictural.

Justement alors quelques esprits éclairés se préoccupaient avec ardeur de relever le sens du goût dans nos industries artistiques en prenant exemple sur le grand courant d'enseignement et de propagande savamment organisé à l'étranger, notamment en Grande-Bretagne. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans un autre chapitre. La peinture décorative reçut le contre-coup de ce souci élevé. Le marquis Philippe de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, eut l'ambition, en prenant possession de ce poste (1874-1879), de la relever. Dans ce dessein, il résolut d'établir un de ces grands concours entre les maîtres les plus illustres, tels que ceux qui avaient si vivement stimulé le zèle des artistes de la Renaissance italienne. Un monument se prêtait à cet essai par ses formes architecturales et par sa destination : le Panthéon, laissé intact par l'avortement du projet Chenavard et sa restitution au culte catholique. Philippe de Chennevières chargea l'élite des artistes de décorer les parois de ce temple consacré aux grands hommes mais replacé sous le patronage de sainte Geneviève, patronne de Paris, de panneaux relatifs à certains faits de l'histoire de France, s'accordant avec le nouveau caractère religieux de l'édifice. Une douzaine de peintres parmi les plus célèbres furent choisis avec un libéralisme qui comprenait les talents les plus divers et les plus opposés : Millet ou Meissonier, — l'un qui refusa, l'autre qui n'aboutit pas, — Cabanel ou Puvis de Chavannes.



BAUDRY : Terpsichore. (*Foyer de l'Opéra.*)

Ce fut ce dernier maître qui entra le premier en lice (1878-1879), de même que c'est lui qui vint clore ce grand concours vingt ans après, en 1898, avec le *Ravitaillement de Paris*.

Ses panneaux de *l'Enfance de sainte Geneviève*, si vivants et si lointains, si émus et si vrais, dans leur charme naïf de légende populaire, au milieu de leur clair paysage parisien au ciel un peu voilé, produisirent sur les contemporains une impression profonde. Jusqu'alors



Puvis de Chavannes : *Ludus pro patria* (fragment).

méconnue, discutée, outragée même stupidement, cette grande figure simple, souriante, dans sa grâce austère et virile et dans sa sérénité un peu mélancolique, exerça dès lors un prestige chaque jour grandissant sur les jeunes générations. Ses immortels chefs-d'œuvre d'Amiens (*Ludus pro patria*, 1881-1882), de Lyon, de Rouen, de la Sorbonne, de l'Hôtel de Ville, de la bibliothèque de Boston, ses dernières compositions du *Ravitaillement de Paris* et de la vieillesse de *sainte Geneviève veillant sur la ville endormie*, entretinrent jusqu'aux jours extrêmes de ce siècle, avec le sentiment des hautes conceptions monumentales, le culte de l'idéal le plus élevé.

Élève de Couture, de l'enseignement de qui l'on sent des traces dans ses ouvrages de jeunesse, quoiqu'il n'en voulut point convenir, très impressionné au début par Delacroix, par Courbet et, dans le passé, par les vénitiens ou encore les décorateurs de Fontainebleau, sa personnalité se précise à travers la voie de Chassériau, qu'il suit de très près dans ses premières décorations d'Amiens et jusque dans celles de Marseille. Se dégageant peu à peu de ces diverses influences, il trouve son chemin en remontant jusqu'aux primitifs florentins et de préférence même à Giotto, auquel il demande le secret de ses compositions si logiques, si simples, si émouvantes, de sa mimique si vraie, si naturelle et si expressive. Car ce qui dominera dans l'œuvre de ce grand artiste, ce en quoi il aura exercé sur l'École française une salutaire influence, c'est son culte profond de la vérité — non point, certes, de l'exactitude littérale, mais de la vérité artistique, de la vraisemblance et de la raison. Il a tenté de réagir, et par son œuvre et par ses conseils, contre les détestables errements implantés chez nous à la suite des italiens grandiloquents du XVI[e] siècle, préoccupés du beau geste arrondi, de l'allure noble, des déhanchements élégants, chez lesquels toutes les figures ont des airs dansants de personnages de ballets. La magie de son paysage expressif, dont les harmonies renforcent la signification des figures, son sentiment si profond de la nature, et non seulement de sa poésie et de son charme, mais de ses lois, font que l'action de Puvis de Chavannes s'est encore exercée sur la jeunesse dans un sens naturaliste, parallèlement à l'influence de Corot, de Millet, de Courbet et de leurs continuateurs.

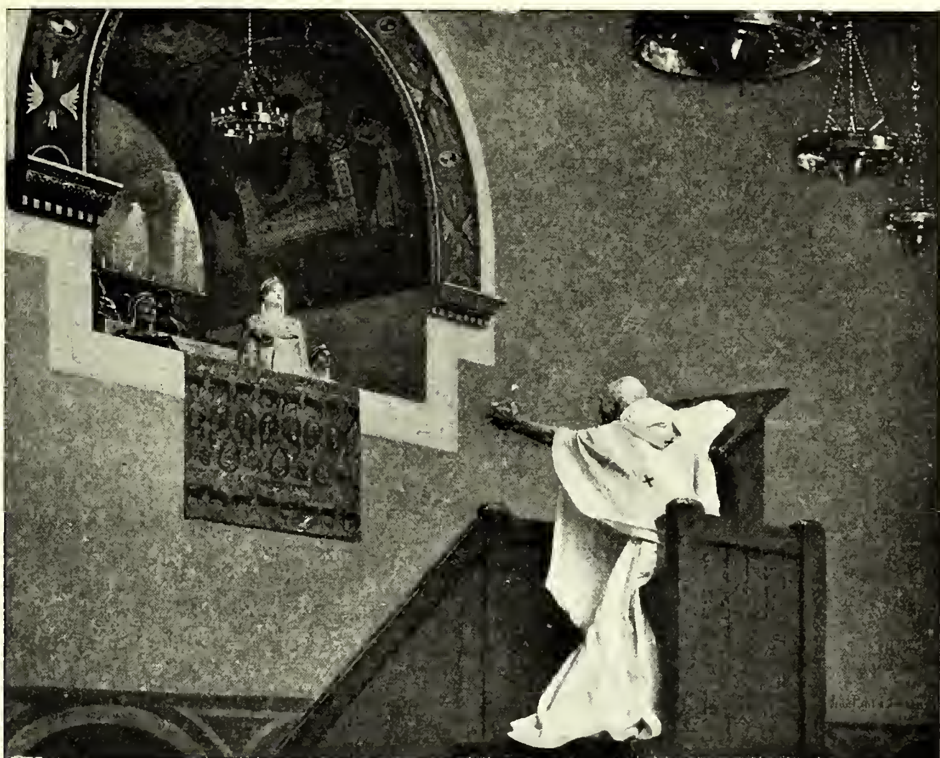
Il a été une des plus grandes figures du siècle et peut-être la plus grande de ces trente dernières années. Il est le type le plus complet de l'idéalisme français contemporain. Issu, par l'intermédiaire de Chassériau, de la fusion des idéals de Delacroix et d'Ingres, sa personnalité propre s'est tellement affranchie de ces origines qu'elle contraste même étrangement avec celle de l'un ou de l'autre de ses grands devanciers. Il n'a point, et ne veut point avoir d'ailleurs, la puissance tumultueuse d'orchestration et d'expression du premier; il n'a point — et dédaigne à la fin — la pureté mélodique, la splendeur plastique de l'autre. S'il est permis de faire quelque comparaison,



Cliche Braun.

Puvis de Chavannes : La Paix. (*Musée d'Amiens.*)

la peinture est pour lui, comme la musique pour Wagner, non point le but exclusif et désintéressé, mais le plus haut moyen d'expression de son rêve.



Baschet, édit.

J.-P. Laurens : Saint Jean Chrysostome.

Il passe une partie de sa vie à se débarrasser de tous les artifices d'école, à se dépouiller de toute velléité plus ou moins consciente de virtuosité ou de dilettantisme. Il a horreur de tout dandysme artistique, il n'a nul besoin de coquetterie d'artisan; il n'a plus qu'une préoccupation obsédante, nous mettre face à face avec le spectacle merveilleux de sa vision intérieure. Les moyens qu'il emploie sont, en apparence, et de jour en jour davantage, de la plus extrême simplicité et il n'est peut-être pas d'art plus consommé.

A l'époque de sa maturité, il décomposait son travail en deux opérations successives, à chacune desquelles il attachait une importance distincte. Pour en expliquer lui-même le mécanisme, il avait coutume de dire que ses compositions étaient conçues comme un véritable opéra musical, formé du poème dramatique d'une part, de la musique

de l'autre, mais indissolublement unis par le génie de l'artiste. «Le carton c'est le livret, disait-il, la couleur c'est la musique.» Et ce dessinateur, si violemment discuté lui aussi, ce prétendu improvisateur, écrivait-on de lui comme on écrivait de Delacroix, consacrait à l'ordonnancement de la composition, à la préparation de chacun des éléments du dessin, suivant sa propre évaluation, à peu près les dix douzièmes du temps que lui nécessitait l'entreprise tout entière. Il faut avoir parcouru toute la série des recherches préliminaires d'une de ses décorations pour se rendre compte à quel point cette nature spontanée, ce voyant, procédait par calcul, par éliminations successives, par sacrifices continus, pour arriver à l'exposition simple et claire de cette vision pourtant vivante dans la profondeur de son être. C'est qu'il savait que les conditions de l'art ne sont point celles de la vie et qu'il faut à l'artiste autant d'esprit d'abnégation que de science et de talent pour arriver à réaliser cette imposante unité qui seule assure à l'œuvre sa puissance d'impression et d'émotion.

Pour s'attacher à ce qu'on appelle spécialement le *dessin*, il aurait pu, lui aussi, briller par la recherche de qualités graphiques, de science anatomique, et fournir, à son tour, comme tant d'autres, de ces beaux morceaux d'exécution et de bravoure qui remplissent les cartons des musées. Les admirables sanguines pour les premières décorations d'Amiens, conservées au Luxembourg, nous prouvent ce dont il était capable à ce point de vue plus conforme à nos habitudes. Mais plus il avance dans sa carrière, plus il se sent en mesure de traduire de plus près sa pensée artistique, plus il se dégage de ces subsistances de compréhension traditionnelle pour représenter les apparences de la vie, mais dans ce qui constitue la vie même : c'est-à-dire pour les corps, en déterminant exactement les proportions, les volumes, les rapports des membres, leurs attitudes, leur mimique et, par-dessus tout, la valeur expressive de tous ces éléments, avec une écriture libre, hardie, résolue, sous son aspect parfois fruste, gauche ou abrégé, constituant ainsi un vocabulaire inédit de termes singulièrement éloquents à l'usage de cette langue enchanteresse.

Cette puissante signification du poème, du «livret», qui vous prend en s'adressant aux facultés les plus hautes de votre pensée, de votre



E. Lévy. édit.

Puvis de Chavannes : L'enfance de sainte Geneviève. (*Panthéon.*)

raison, est complétée comme par la magie pénétrante des accents musicaux, par le charme subtil et caressant, l'action spontanée, sensuelle et enveloppante de la couleur. Car Puvis de Chavannes est bien le plus délicat, le plus insinuant et le plus rare musicien. Revenu depuis longtemps des harmonies orchestrées de l'école vénitienne ou de l'école romantique, il se rapprocherait plutôt du parti pris d'Ingres, suivant l'observation que nous avons déjà faite, par l'emploi des larges teintes localisées à l'exemple des grands fresquistes, si le choix des tons rares, variés, suggestifs, si leurs rapports exquis, leurs accords imprévus, ne rappelaient pas exactement le charme de certains kakemonos japonais aux à-plats tendres et harmonieux.

Puvis de Chavannes a toujours passé pour une figure exceptionnelle, et ses plus fervents admirateurs ont admis que, pas plus que Delacroix, il ne pouvait susciter d'élèves. Il est vrai que ses imitateurs ont si singulièrement dénaturé ses principes décoratifs et ses méthodes de technique que cette assertion peut paraître n'être point hasardée. Ce n'est donc pas parmi ses élèves réguliers qu'il faut chercher sa continuation. Mais son prestige s'est exercé, à différents points de vue, sur toute l'école. Toutefois, ce n'est qu'à cette heure, alors qu'on peut la juger dans l'ensemble et qu'on en perçoit déjà les effets indirects, qu'il est possible de considérer son œuvre dans la tradition supérieure de l'art français. A ce titre la figure originale et singulière de Puvis de Chavannes, avec sa saveur archaïque d'arrière-petit-neveu des primitifs de Florence auxquels il se rattache par son naturalisme poétique, apparaît bien pourtant, par son amour ardent de la vérité, sa simplicité, sa méthode, son jugement, sa clarté, ce juste équilibre d'imagination, d'observation et de raison, comme un des représentants les plus caractéristiques du génie français. Après Millet, avec lequel il n'est pas sans quelque parenté, l'un tirant toute sa poésie de la réalité, l'autre exprimant par la réalité la poésie propre de son âme, tous deux, esprits à la fois réalistes et philosophiques, sont les plus dignes continuateurs de la grande tradition de Poussin.

A côté du Panthéon, d'où partit toute l'impulsion première, Philippe de Chennevières avait trouvé d'autres murailles à décorer : le Luxembourg, la Légion d'honneur, le Conseil d'État. Ses successeurs,

et surtout le dernier, ne méconnurent point cet exemple et ne faillirent point à ce devoir. Cette émulation enthousiaste entre les plus illustres maîtres de ce temps porta ses fruits. Tous les édifices qui se dressèrent, les uns se relevant de leurs ruines, les autres nouvellement éclos pour de nouveaux besoins : palais, mairies, écoles, théâtres, voulurent à l'envi placer sur leurs parois de grands souvenirs ou de hautes leçons. Les travaux du Palais de Justice, de la Sorbonne, de l'Hôtel de Ville, de l'École de pharmacie, du Muséum d'histoire naturelle, de l'Opéra-Comique, etc., témoignent du magnifique épanouissement de cette renaissance de la peinture monumentale. Tous les talents y ont concouru depuis vingt ans, peintres d'histoire, portraitistes, fantaisistes, peintres de la vie réelle, paysagistes : J.-P. Laurens et Benjamin Constant, Bonnat et Carolus Duran, Cormon et Humbert, Joseph Blanc et Luc Olivier Merson, Roll et Gervex, Besnard et Carrière, Harpignies et Pointelin, Raphaël Collin et Albert Maignan et Henri Martin... On ne pourrait les nommer tous. Et la province, d'où est parti jadis le branle, s'efforce de continuer ce mouvement qui, aujourd'hui, ne commence à décroître que faute d'occasion de se manifester.

XII

CARACTÉRISTIQUES DE CETTE DERNIÈRE PÉRIODE (*SUITE*) : 2° DÉVELOPPEMENT DE LA PEINTURE DE PAYSAGE ; SUITES DU ROMANTISME ET DU NATURALISME ; IMPORTANCE DE CE GENRE DANS CETTE DERNIÈRE PÉRIODE ET INFLUENCE QU'IL EXERCE SUR LES AUTRES MANIFESTATIONS DE L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE. — L'IMPRESSIONNISME. — HISTOIRE DU GROUPE IMPRESSIONNISTE ; *UN ATELIER AUX BATIGNOLLES;* PREMIÈRES EXPOSITIONS ; LUTTES, PROSCRIPTIONS ET RÉHABILITATIONS. — LA COLLECTION CAILLEBOTTE. — ÉDOUARD MANET. — CLAUDE MONET ; SES MAÎTRES : BOUDIN ET JONGKIND. — CÉZANNE ; SISLEY. — PISSARO ; LE POINTILLISME, SON INVENTEUR, SES ADEPTES. — AUTRES PAYSAGISTES : LÉPINE, GUILLAUMIN, LEBOURG. — LES PEINTRES DE FIGURES : EDGAR DEGAS ; A. RENOIR ; LEURS ÉLÈVES. — BERTHE MORIZOT, MARY CASSATT, G. CAILLEBOTTE. — BUT DES IMPRESSIONNISTES ; LEUR APPORT À L'ART ET LEUR INFLUENCE.

Tandis que l'étude de la figure humaine progressait chaque jour dans un sens puissamment réaliste, le paysage, de son côté, se développait activement.

A côté ou à la suite des grands romantiques ou des chefs du naturalisme pullulaient déjà une foule de figures, secondaires pour la marche de l'histoire, mais dont plus d'une présentait en elle-même un intérêt que nous ressentons mieux aujourd'hui. Ici, près de Rousseau, c'est Charles Le Roux, chez qui le grand romantique exécuta, en Vendée, quelques-uns de ses plus importants ouvrages, entre autres cette fameuse *Allée de châtaigniers*, rendue plus fameuse par son



Revue de l'Art ancien et moderne.

FANTIN-LATOUR : Un atelier aux Batignolles. (*Musée du Luxembourg.*)

exclusion du Salon. Le Roux était déjà très estimé de son temps et Thoré, qui s'y entendait, le mettait en bonne place. La vie publique, on sait qu'il fut longtemps député, l'indépendance que lui donnait une belle fortune, l'avaient fait un peu oublier. L'Exposition universelle et le Luxembourg se sont entendus pour ressusciter cette personnalité de second plan, sans doute. mais qui n'est ni sans puissance ni sans originalité. Près de Jules Dupré, c'est Victor Dupré, son frère. c'est Auguste Boulard, aussi bon peintre de figures que paysagiste, car c'est une des caractéristiques de ce moment et de ces milieux que

l'affranchissement de la spécialisation dans un genre. La plupart des premiers réalistes comme Jeanron, comme les frères Leleux, comme Servin, comme Bonvin même, étudièrent constamment soit à part, soit associés, la nature et l'homme. Boulard touche aussi à Daumier dans ses figures de pêcheurs ou ses portraits, modelés en si fortes pâtes, en si belles coulées comme si ce vaillant brosseur de toiles eût connu les peintres anglais. C'est ensuite Allemand, de Lyon, et dans cette ville singulière d'industrie et de négoce qui a produit tant d'artistes si divers, les figures curieuses de l'aquarelliste Ravier qui a les flamboyantes colorations d'un Turner; Vernay, un peu sommaire dans ses paysages aux grandes lignes architecturales, mais si charmant coloriste dans ses natures mortes. C'est Grenier; ensuite c'est, entre Troyon et Millet, Charles Jacque et ses moutons et ses coqs et ses pourceaux, Jacque dénommé le *Raphaël des cochons;* c'est Jadin et ses chiens; c'est Belly qui s'était montré déjà comme un orientaliste de grande envergure avant de chercher les rousseurs des soleils couchants sur les chênes de la Sologne. C'est Anastasi, c'est Coignard, c'est Le Poittevin, c'est Lambinet, c'est Lavieille; puis c'est à la suite de Courbet, Guigou, ce singulier Provençal, inconnu tiré aujourd'hui même de l'oubli par l'Exposition centennale et par le Luxembourg; c'est aussi, entre le maître d'Ornans et Delacroix, Gustave Colin, voué au pays basque, à la suite de Roqueplan et des frères Leleux, comme eux paysagiste, peintre de mœurs, portraitiste; ailleurs, Joyant avec ses aquarelles de Venise, Justin Ouvrié et ses vues de châteaux, et bien d'autres noms qu'un tableau moins sommaire de notre histoire contemporaine aurait le devoir d'enregistrer.

Mais les véritables événements qui marqueront de nouveau l'évolution du paysage au cours du XIXe siècle, vont se produire justement au début de notre dernière période. A ce moment le paysage va prendre une telle place dans l'école qu'il la vivifiera peut-on dire tout entière et que la figure humaine lui empruntera, sans pouvoir plus guère s'en passer, des accompagnements harmoniques qui doubleront sa puissance expressive et compléteront sa signification. C'est ainsi que dans les genres de la peinture dite de style, dans la peinture monumentale ou dans la peinture religieuse, le paysage sera un des plus actifs moyens

de charme et de persuasion, comme par exemple chez Puvis de Chavannes ou chez Cazin; qu'il pénétrera chaque jour les formes les plus étroites de l'art scolaire et que cette association constante du paysage à la figure, de la nature à l'homme peut être considérée comme un des caractères les plus distinctifs de la période artistique qui a clos le siècle.



Baschet, édit.

DEGAS : Un comptoir de coton à la Nouvelle-Orléans. (*Musée de Pau.*)

Des aspects divers qu'ont pris l'étude et la contemplation de la nature à cette date, le plus original, le plus significatif, celui qui a eu le plus d'importance sur les destinées futures du paysage est ce qu'on a appelé l'*impressionnisme*.

Je ferai grâce ici de toutes les discussions qu'a soulevées ce mot et je n'essayerai pas de chercher à déterminer sa valeur exacte. Ce vocable, qui a pris une acception aussi large et aussi détournée de son sens primitif que jadis les termes de *romantisme* ou de *réalisme*, est un simple qualificatif jeté par un adversaire dans le combat et ramassé,

en signe de défi, par tout un groupe d'artistes, bien qu'il ne s'appliquât strictement qu'à la minorité d'entre eux.

Quel était ce groupe et quelles étaient ses doctrines, si tant est qu'il possédât un corps de principes communs à tous ses membres?

Ce groupe, c'était simplement une réunion d'artistes attirés l'un vers l'autre par les mêmes raisons qui avaient jadis rassemblé sous la même bannière romantiques ou réalistes : c'est-à-dire un égal besoin d'indépendance, un esprit commun de protestation contre la domination des académies et la production scolaire qu'elles engendrent comme contre la pédagogie traditionnelle et routinière qui fausse la vision des jeunes artistes. Leur rencontre avait été facilitée pour quelques-uns par les hasards heureux des camaraderies d'atelier.

Leur premier acte date de 1874, mais leur groupement, sans avoir alors de but pratique et déterminé, avait commencé à se former cinq ans auparavant. C'est en 1869, en effet, déclare M. Claude Monet, dans une interview autobiographique prise par M. Thiébault-Sisson[1], qu'il connut Manet. Celui-ci l'invita à venir le rejoindre tous les soirs dans un café des Batignolles où ses amis et lui se réunissaient : «J'y rencontrai, dit-il, Fantin-Latour et Cézanne, Degas qui arriva peu après d'Italie, le critique d'art Duranty, Émile Zola, qui débutait alors dans les lettres, et quelques autres encore. J'y amenai moi-même Sisley, Bazille et Renoir». Monet, en effet, avait connu ces trois derniers camarades à l'atelier de Gleyre où il travailla quelque temps. «Rien de plus intéressant, ajoute M. Claude Monet, que ces causeries, avec leur choc d'opinions perpétuel. On s'y tenait l'esprit en haleine, on s'y encourageait à la recherche désintéressée et sincère, on y faisait des provisions d'enthousiasme qui, pendant des semaines et des semaines, vous soutenaient jusqu'à la mise en forme définitive de l'idée. On en sortait toujours mieux trempé, la volonté plus ferme et la pensée plus nette et plus claire». C'est qu'en effet le temps des épreuves commençait pour les plus jeunes, assez favorablement accueillis jusqu'à ce jour sur des ouvrages par lesquels ils se rattachaient à des traditions connues, mais qui suscitaient autour d'eux plus d'hostilités à mesure qu'ils s'en dégageaient plus ouvertement.

[1] Le *Temps*, 26 novembre 1900.

C'est le moment où a été peint le tableau de Fantin-Latour, *Un atelier aux Batignolles.* La guerre vint qui arrêta tout essor, amena la dispersion et creusa des vides. Des personnages représentés par Fantin, le pauvre Bazille ne revint plus, couché sur un de ces champs de bataille où tombait également Henri Regnault. Otto Scholderer, un de ces nombreux Allemands établis en France, ne pouvant choisir entre sa patrie naturelle et sa patrie d'adoption, se réfugiait à Londres.



Baschet, édit.

E. Manet : Les Canotiers.

Claude Monet, qui venait de se marier, s'y rendait de son côté. Il devait y retrouver Pissarro. Il y rencontrait Bonvin et Daubigny, car Londres devenait comme l'asile des artistes plus ou moins compromis dans les événements de la Commune tels que Dalou ou James Tissot, ou qu'attirait l'espoir de découvrir un public moins fermé par les partis pris. Legros y était depuis longtemps installé; Cazin, chassé de Tours par l'invasion, allait l'y rejoindre; Fantin y avait des attaches sérieuses par son ami Edwin Edwards. C'est là que Cl. Monet et Pissarro prirent contact avec Constable et Turner.

IMPRIMERIE NATIONALE.

Mais, peu après, avec la reprise immédiate de la vie nationale et le relèvement soudain de l'art, le groupe, reconstitué à Paris, s'organise en vue, cette fois, d'une action commune réalisée par des expositions publiques. La première eut lieu en 1874, du 15 avril au 15 mai chez Nadar, 35, boulevard des Capucines. Elle comprenait un assemblage d'œuvres signées de noms qui marquaient, avec la diversité des tendances, la parenté entre les divers milieux originels d'où étaient issus les exposants. Il y avait là, près des fondateurs de l'association, Boudin, Bracquemond, Brandon, le peintre des synagogues, Bureau, le beau-frère de Boulard, Cals, Gustave Colin, Guillaumin, La Touche, Lépine, de Nittis, etc. La deuxième exposition qui eut lieu dans les galeries Durand-Ruel, en 1876, y vit s'adjoindre Legros et Desboutin, et l'on y comprit Millet qui venait de mourir. En 1879, nous voyons apparaître, plus jeunes, miss Cassatt, Forain, Lebourg, etc. Huit expositions eurent lieu ainsi entre 1874 et 1886, tantôt chez Nadar, tantôt chez Durand-Ruel, s'augmentant de participants jusqu'en 1880, diminuant de plus en plus à partir de l'année suivante, au point qu'on renonça à ces expositions collectives et que, depuis, les initiateurs qui restaient fidèles à leur programme présentèrent, chacun, leurs travaux au moyen d'exhibitions particulières.

Dès le premier jour le scandale fut grand; une vente, organisée à l'Hôtel Drouot en 1875, l'avait accru davantage. La lutte, pendant quinze ans, fut terrible contre les préjugés du public et contre les partis pris, souvent intéressés, de ceux qui dirigeaient son opinion. Ces animosités étaient d'ailleurs fort incohérentes, car elles épargnaient certains adhérents plus ou moins compromettants et s'acharnaient, par contre, sur d'autres sans motif bien défini. Depuis longtemps, Boudin ou Raffaelli figuraient sans discussion au Luxembourg, alors que l'entrée d'un Renoir y fut une occasion nouvelle de scandale. Si quelques-uns, d'ailleurs, gardaient un particularisme à outrance, quelques autres et non des moins combatifs tels que Manet, Renoir ou Sisley, persistèrent à exposer aux Salons et Manet s'obstina à y conquérir tous ses grades avec le même entêtement que son ami Zola avait montré pour entrer à l'Académie; Manet même fut plus heureux, puisqu'il finit par gagner ses médailles et la croix.

L'Exposition de 1889 marque l'ère des réhabilitations. En face de ces prétendus insurgés auxquels le plus grand reproche qu'on sut faire c'est qu'ils n'avaient pas de famille, c'est que leurs soi-disant outrances ou folies n'avaient aucun analogue dans le passé, elle



Revue de l'Art ancien et moderne. PISSARO : Étude de paysanne.

montra les ancêtres; elle montra surtout Corot, le chef de la famille, qui triomphait dans un ensemble radieux de quarante chefs-d'œuvre. On sait le reste. L'entrée de la collection Caillebotte au musée du Luxembourg, accueillie les premiers temps non sans tumulte, pour être bientôt acceptée par les sympathies ou tout au plus l'indifférence

du grand public; et le classement final de 1900, consacrant définitivement sans conteste une période active de l'histoire de notre temps que les principaux musées du monde avaient déjà reconnue. Aujourd'hui, suivant un mot célèbre, l'incident est clos; la revision est prononcée et le jugement public a cassé celui des églises et des pharisiens. C'est désormais sans passion que l'on doit écrire et que l'on peut suivre ce chapitre de notre histoire artistique contemporaine.

A travers le va-et-vient des recrues nouvelles et des défections qui modifièrent la composition de ce groupe dans ces douze années d'expositions consécutives, les artistes qui en formèrent le noyau, les initiateurs de la première heure, ceux qui se succédèrent plus tard individuellement dans les galeries Durand-Ruel, sont également ceux que Gustave Caillebotte, l'un des jeunes adhérents, avait réunis dans la collection qu'il léguait à l'État, par un testament rédigé en 1876, c'est-à-dire au plus fort de la lutte. Ce sont Manet, Claude Monet et Renoir, que groupait déjà Fantin; Degas, Cézanne, Pissarro et Sisley.

Aujourd'hui que les noms et les œuvres qui y correspondent sont devenus familiers, il suffit de les prononcer pour voir se dégager la personnalité de chacun de ces artistes et saisir la diversité de leur tempérament et de leur idéal.

Édouard Manet occupe très justement la place que lui a donnée Fantin-Latour en groupant autour de lui les principaux fondateurs de l'impressionnisme. Ce n'est pas que je veuille dire que Manet en fut le créateur, mais il en fut, au début, le chef moral par la notoriété qui s'attachait à son nom et à son œuvre, aussi violemment discutée, — surtout après 1867, depuis cette exposition installée avenue de l'Alma, en dehors de l'Exposition universelle à l'imitation de celle organisée par Courbet en 1855, avenue d'Antin, — que l'avait été l'œuvre de Courbet lui-même.

«Il imita Courbet et ce fut la seule fois qu'il l'imita» a écrit Paul Mantz à ce propos. C'est là une affirmation assez gratuite, car Manet que nous avons vu déjà uni à Whistler, à Bracquemond et à Legros devant le portrait de Delacroix, Manet appartenait bien au groupe formé dès 1859 autour du grand réaliste. Il est justement l'interné-

diaire entre le réalisme et l'impressionnisme. C'est l'art robuste et loyal, le métier âpre et puissant de Courbet qui agit sur lui au sortir de l'atelier de Thomas Couture, ce faux génie qui eut une influence terrible sur les générations à lui confiées, influence à laquelle n'échappa point Manet lui-même, comme on peut s'en convaincre dans son *Buveur d'absinthe*. Le principal impressionniste, Claude Monet, nous le verrons, reçut également une de ses premières impulsions du maître d'Ornans. Mais, à la vérité, si Manet devait à Courbet le



Baschet, édit.

Claude MONET : L'église de Vétheuil. (*Musée du Luxembourg.*)

sentiment exact des réalités vivantes, sans amendements scolaires ni tempéraments académiques, et certaines qualités viriles de technique, de bonne heure ses recherches se présentent plutôt comme une tentative de protestation contre l'idéal de Courbet, en tant que peintre. Ce Guerchin de la Franche-Comté, comme l'appelait Paul Mantz, était d'ailleurs prévenu à ce moment de compromissions adroites avec l'école. On ne retrouvait plus en lui dans ses modelés très poussés, aux ombres intenses, l'austère franchise des premiers jours. On l'accusait, comme faisaient Zola ou Thoré, à cette heure où son astre baissait, de vouloir maintenir sa réputation par des concessions au goût public en des œuvres académiquement soignées, comme sa

Remise de chevreuils, et en négligeant volontiers l'expression de la figure humaine pour le paysage.

Manet, au contraire, après avoir tâtonné, en des œuvres d'un charme assez fruste et sauvage, autour des Espagnols et du Hollandais Franz Hals, se dégageait chaque jour, fuyant les ombres épaisses, les tons opaques, cherchant, lui aussi, ces «modelés dans le clair» qui permettent de le rapprocher indiscutablement d'Ingres. L'*Olympia*, du Luxembourg, — quelques réserves qu'on puisse faire d'autre part sur cette figure célèbre dont on a voulu inexactement constituer le chef-d'œuvre de Manet, soit dans un esprit de combat, soit dans un sentiment de taquinerie envers l'administration des Musées qu'on supposait, bien à tort, hostile, — l'*Olympia* est un exemple typique, une preuve indéniable de cette auguste parenté. Regardez l'exécution des chairs, dont les volumes sont indiqués en pleine lumière, avec une préoccupation constante d'éviter toute ombre, les draperies traitées dans le même esprit que celles de l'*Odalisque* ou de la *Stratonice*, et, malgré la brutalité bien inutile, exagérée sans doute par un reste de coquetterie combative, de quelques contours qui cernent le corps, ici encore comme chez le grand réaliste classique, regardez l'exécution elle-même, l'exécution égale, sans violence, par larges à-plats colorés, par grandes teintes localisées, accordées, sans passages, sans reflets, par les simples rapports de tons, si exacts et si délicats, qu'on pense à ces images d'Extrême-Orient qui commençaient à exercer la forte séduction de leur esthétique imprévue sur les imaginations des artistes, et que Ingres avait été, on le sait, le premier à connaître et à admirer.

En avançant dans sa carrière, l'art de Manet s'allégeait encore et se dégageait des maîtres en progressant dans un sens plus nettement naturaliste. Car jusqu'alors, tout en conservant au point de vue du sujet, un idéal tout réaliste et moderne, il continuait comme les artistes de sa génération, à fréquenter assidûment les musées. Comme pour Fantin ou Legros, on connaît de lui d'excellentes copies du Louvre, et l'on sait que, dans maints ouvrages, tels le *Déjeuner sur l'herbe* ou cette même *Olympia*, il se plaisait à transposer à la moderne des chefs-d'œuvre anciens.

Il peint, à ce moment, des natures mortes dont plus d'une évoque vraiment le souvenir de Chardin; il peint des marines, et la nature l'amène peut-être insensiblement à l'angle des rayons lumineux de Corot et de Millet. Car, dès lors, en dehors des pures recherches de pratique et d'expression picturale, il se passionne, lui aussi, pour



Baschet, édit.

Renoir : La Loge.

ces problèmes d'ordre scientifique, dont la résolution préoccupe depuis déjà tant d'années la pensée de ses grands devanciers. Il étudie les apparences des corps à travers les masses de l'air et sous les jeux multiples de la lumière; il cherche alors comment se comportent les couleurs dans la clarté qui les pénètre et les enveloppe, les décolore et les harmonise, par quels effets, d'autre part, se colorent les ombres; il s'efforce d'arrêter simplement les silhouettes des corps, de noter

justement et largement, comme dans la réalité de la vie, l'éclat doux des chairs, leurs valeurs fraîches et délicates à travers les vibrations de ce double fluide d'azur et d'or au milieu duquel les êtres et les choses sont noyés et dont ils s'imprègnent. C'est la période tout impressionniste de Manet. Elle va bientôt se préciser au contact de ces camarades nouveaux qui vont se grouper dans le bruit de sa renommée. Ses derniers ouvrages, notamment ses pastels, procédé qu'il avait adopté comme Millet, pour sa facilité dans l'analyse, sa commodité dans la décomposition du ton, sont tous conçus sous cette nouvelle vision.

Manet a été une des personnalités les plus violemment discutées de notre histoire. A cette heure encore la malignité n'a pas entièrement désarmé devant ce nom qui est resté, près de certaines parties du public mal éclairé, comme celui de quelque croquemitaine de l'art. Cela est fait pour excuser les excès de ses panégyristes.

Quelle est la place qui revient à Manet ? Occupera-t-il, dans l'école, le rang d'un des principaux initiateurs? Question sans doute très oiseuse. Il serait téméraire et impertinent de vouloir y répondre aujourd'hui. Nous en savons pourtant assez pour ne plus lui ménager notre admiration et notre gratitude. Car si sur certains points il est resté très incomplet, s'il n'a eu le sens ni de l'animation ni de la vie, ou du moins si la vie paraît toujours avoir, dans ses toiles, un caractère de fixité et d'immobilité étranges, si l'humanité de ses personnages nous laisse à peu près indifférents, si la pensée n'est jamais mise en éveil ou en mouvement par son œuvre, il a, toutefois, au point de vue étroitement pittoresque, donné à l'œil des joies sûres et franches et répandu d'utiles leçons. Malgré les gaucheries ou les embarras de son écriture, quels que soient ses partis pris systématiques, dus aux entraînements de la lutte, qui poussent le besoin d'affirmer jusqu'aux apparences du paradoxe, nulle œuvre encore, depuis bien des générations, n'avait offert autant de véritables jouissances organiques pour les yeux sains et bien constitués, nulle pratique n'était mieux faite pour ramener de nouveau dans la voie des mâles traditions ces manières juteuses, troubles, minces ou louches qui, malgré les efforts antérieurs, dominaient toujours dans l'école.

Malgré les sarcasmes, les injures et les persécutions, la leçon fut comprise et l'exemple suivi. L'influence de Manet se fit sentir de tous côtés jusque dans les milieux où régnait le culte de la tradition. Des maîtres même, tels que Baudry, ne craignirent pas de puiser à cette source fraîche et vive. Nombre de compromis se formèrent à sa suite qui ont rajeuni l'aspect de la production générale contemporaine. Mais comme dans le roman de l'*Œuvre*, de son courageux défenseur,



Baschet, édit.

E. Manet : Déjeuner sur l'herbe.

Zola, tandis que le créateur recevait les coups sur la brèche, maints Fragerolles accommodaient pour le palais du public cette cuisine trop simple et trop forte et récoltaient sans efforts les honneurs et les profits. C'est une histoire vieille comme le monde et toujours nouvelle.

C'est en 1869, nous dit M. Claude Monet[1] de lui-même, qu'il connut Manet. Il avait bien eu l'occasion de l'apercevoir en 1866,

[1] M. Thiébault-Sisson. *Claude Monet, les Années d'épreuve*, le *Temps*, 25 nov. 1900.

mais dans des circonstances plutôt faites pour jeter quelque froid entre les deux artistes et les tenir éloignés l'un de l'autre. Claude Monet venait d'exposer sa *Femme à la robe verte* qu'on a pu admirer à diverses reprises dans les galeries Durand-Ruel. C'est une peinture riche et superbe qui, par la beauté de l'exécution, la splendeur du ton, sentait son Courbet rajeuni. La similitude des deux noms, à un moment où celui de Claude était encore peu connu, fit attribuer cette toile de Monet à Manet que, pour une fois, on félicitait unanimement avec chaleur. On juge de la déconvenue et de la mauvaise humeur de celui-ci lorsqu'il comprit la confusion. L'erreur était, d'ailleurs, assez pardonnable, car les deux artistes se ressentaient de leur commune origine, et Zola, dans son Salon de 1866, nous la confirme, avec l'impression d'un témoin oculaire, en classant à ce moment Cl. Monet dans le camp des réalistes, à la suite de Courbet et de Millet, et en tête de Ribot, Vollon, Bonvin et Roybet.

Ce n'est, il est vrai, qu'une date dans la carrière de Claude Monet, une manière, comme on dit, et il se modifia assez vite dans une direction nouvelle.

La même source, corroborée par la correspondance entre Claude Monet et Boudin[1], nous fait connaître les origines de celui qui a été le plus haut représentant de l'impressionnisme.

Né à Paris mais élevé au Havre, où son père était retenu par ses affaires, il eut conscience de ses dispositions artistiques par un goût particulier pour la caricature qui, remarqué autour de lui, lui fit bientôt, dans la localité, une clientèle et une réputation. Il fut présenté par hasard, dans la boutique de l'encadreur qui fournissait les bordures de ses portraits-charges, à Boudin; et Boudin, par une curieuse coïncidence, avait de même connu par hasard, à ses débuts, dans la papeterie de son père, Troyon venu pour faire encadrer quelques tableaux. Boudin, dans les cartons de qui on trouve également, parmi les premiers essais, quelques charges dans l'esprit de Gavarni, Boudin détourna le jeune homme de cette voie étroite et l'engagea à étudier la nature.

[1] G. Cahen. *E. Boudin.*

Monet, fier de son petit pécule laborieusement gagné, part aussitôt pour Paris avec des lettres de recommandation de Boudin pour quelques amis, entre autres Troyon, dont il ne paraît pas très satisfait,



Baschet, édit.

DEGAS : La famille Mante.

Monginot et Amand Gautier, avec qui il paraît qu'il se lia plus intimement. Il avait alors seize ans. Il connut, à ce moment, Pissarro qui travaillait, dit-il, « tout bonnement dans la note de Corot ». Monet l'imita

et, durant les quatre années qui suivirent, progressa surtout d'après les conseils de Boudin.

Ici il convient d'ouvrir une parenthèse pour parler justement de ce Boudin qui garda toute sa vie une situation modeste malgré un succès marqué par le nombre considérable de toiles livrées aux amateurs et aux marchands, et qui resta toujours indiscuté bien qu'il fût un des auteurs les plus responsables de l'impressionnisme. La mort, comme il arrive pour les bons artistes, est venue depuis relever sa personnalité.

Fils d'un pilote, d'abord mousse, ce Normand aventureux eut donc la bonne fortune de rencontrer, dans la boutique paternelle, Troyon qui s'intéressa à ses timides essais. Ce fut son premier maître. Millet, qui errait alors sur les plages normandes, en quête de portraits à trente francs, lui donna aussi quelques conseils. Enfin, il entra chez Couture comme tout le monde. Mais il subit surtout la direction d'Isabey, le vieux romantique, et de son élève Jongkind.

Ce Jongkind, de Rotterdam, mort à Grenoble, où il finit une vie lamentablement gâchée par des excès qui le conduisirent à la folie, est devenu aujourd'hui une manière de génie. La postérité mettra peut-être dans son jugement un peu plus de mesure; du moins en ce qui concerne ses tableaux, car l'aquarelliste est incomparable. Mais il est incontestable que ce fut un artiste de vraie race, de la race des grands paysagistes de son pays qu'il rappelle bien souvent avec bonheur, et qu'il conduisit le romantisme pittoresque d'Isabey qui contenait déjà certaines hardiesses significatives, — hardiesses si accusées en plein romantisme chez les peintres anglais Constable ou Bonington, — vers les larges abréviations, l'écriture rapide, audacieuse, spontanée de l'impressionnisme.

Boudin, esprit curieux, avide de savoir et d'apprendre encore, regardait tout, imitait tout, van de Velde et van Goyen, Vernet et Guardi, et Jean Steen et même Meissonier, et dans ses contemporains, Corot, Courbet, enfin tous les maîtres qui avaient à lui dire quelque chose sur l'interprétation du ciel et de la mer, des animaux et des personnages : maquignons bretons, pêcheurs normands, joueurs de biniou, buveurs de cidre peuplant ses marchés, ses ports, ses foires,

ses guinguettes, ou jolies Parisiennes aux robes claires, nounous enrubannées et bébés roses, animant de leur floraison grouillante les plages mondaines de Trouville et de Deauville. Mais avec Corot, c'est Jongkind qui peut être considéré comme son principal maître.

Le hasard qu'on appelle la Providence conduisit justement Claude Monet en face de ce même Jongkind; il trouva en lui un maître bienveillant qui s'intéressa à ses travaux, si bien qu'aujourd'hui, le chef des impressionnistes ne reconnaît pour ses deux vrais initiateurs que Boudin et Jongkind. Il recevait ainsi doublement, — indirectement et directement, — la même impulsion. Ceci remonte à 1862.



Gazette des Beaux-Arts.

SISLEY : Le pont de Moret.

Entre temps, Monet avait fait deux années de service militaire en Algérie. A son avis, — ce sera le cas plus tard pour son continuateur Lebourg, — les impressions de lumière qu'il y ressentit eurent une influence considérable sur sa vision. « Le germe de mes recherches futures y était », ajoute-t-il. Puis il était entré de force, sur les objurgations de sa famille, à l'atelier Gleyre où il connut, nous l'avons vu, Bazille, Renoir et Sisley, et il allait aboutir, en 1866, à cette *Camille* qui eut tant de succès et pour laquelle il se mettait sous la

tutelle de Courbet, le guide universellement reconnu par tout artiste qui se lançait dans la voie moderne.

Ensuite, continuant plus exclusivement les études de plein air, c'est le voyage en Angleterre, le contact avec Constable et surtout Turner, le développement de l'artiste dans une personnalité chaque jour plus accusée vers l'étude des phénomènes de la vie qui anime la nature par le jeu des éléments de la lumière et de l'atmosphère. Nous arrivons en plein dans la formation du cénacle impressionniste et dans le développement original de Claude Monet. Nous ne pouvons nous arrêter sur cette page d'histoire universellement connue. Car nous n'apprenons plus rien à personne en rappelant au souvenir l'*Église de Vétheuil*, les *Rochers de Belle-Isle*, les vues de la *Gare Saint-Lazare*, solutions grandioses des problèmes lumineux et atmosphériques les plus imprévus, qui sont en même temps les contemplations les plus élevées, les interprétations les plus sonores et les plus riches, et comme les hymnes les plus lyriques qu'aient suscités dans une âme d'artiste les grandes harmonies de la nature, et mieux encore, ces séries des *Meules*, des *Peupliers*, des *Cathédrales de Rouen*, des *Nymphéas*, etc., prises chacune dans la gamme des accords que leur fait l'heure différente, prouvant ainsi à quel point les procédés modernes d'investigation scientifique pouvaient multiplier la puissance expressive et poétique de la peinture.

Si nous nous sommes attachés de préférence aux débuts de ce maître, c'est qu'ils nous intéressent, en dehors du cas particulier de la formation d'un artiste qui comptera dans notre temps, pour l'histoire même des origines de l'impressionnisme.

Relisez les noms que nous avons prononcés à cette occasion : C'est Troyon ou Millet, Corot ou Courbet, Isabey ou Jongkind, sans parler des parents d'Angleterre et d'autres encore. Telle est la généalogie de ces bâtards inconnus, sortes de chemineaux de l'art qui s'installaient en intrus dans l'École, où le grief le plus grand qu'on leur faisait était justement d'être des sans-famille! Des classiques et des romantiques, des naturalistes et des réalistes, vous trouvez toutes les précédentes formes d'art parmi leurs ancêtres. Leur filiation est donc



Revue *L'Art décoratif*.

Renoir : Un bal au Moulin de la Galette. (*Musée du Luxembourg.*)

régulière; ils sont le produit direct et légitime de la tradition. C'est que l'impressionnisme est l'aboutissement logique de toutes les formules antérieures, l'avatar dernier que doit traverser l'histoire du paysage au XIXe siècle avant d'avoir épuisé tout le champ de l'observation et de revenir à son point de départ synthétique et imaginatif. Car, de tous ces vastes esprits contemplatifs, de tous ces yeux ouverts sur les spectacles du monde avec une intelligence clairvoyante et sympathique devait surgir, par une combinaison savante, une vision nouvelle si éveillée, si subtile, si affinée, qu'on n'en pourrait dépasser l'acuité.

Pour bien comprendre leurs ambitions et déterminer leur rôle, il faut maintenant diviser ce petit groupe en deux parts et distinguer, bien que plus d'un ait traité l'un et l'autre genre, suivant qu'ils ont abordé l'étude de la nature ou celle de l'homme.

Parmi les paysagistes, autour de Claude Monet, nous avons cité Cézanne, Pissarro et Sisley. Le premier, grand ami de Zola qui le soutenait ainsi que Manet, est aussi plus proche de la vision de celui-ci comme de sa technique. Il y a, toutes réserves faites, parenté entre leur façon respective de comprendre le paysage. C'est, à vrai dire, le plus contesté encore de tout le cénacle, comme le plus prisé de ceux qui en sont les fervents. Avec un dédain paradoxal de ce qui constitue la transcription des formes, il se distingue dans ses paysages et ses natures mortes par des recherches de matière et de justes tonalités. Sisley, œil infiniment délicat, aérien, léger, sensible à un rare degré aux accords de la nature, partit lui aussi de Corot et épousa un instant la manière aux verdures grasses de Daubigny avant d'acquérir toute sa personnalité. Anglais d'origine, il fut un de ceux qui semblent s'être assimilé le plus heureusement les hardiesses des transparences et de la touche des maîtres paysagistes anglais.

Camille Pissarro a été peut-être l'impressionniste le plus terrible. C'est évidemment lui qui a dirigé contre le groupe les anathèmes du gros public et fourni le motif des plaisanteries faciles des revues de fin d'année. C'est qu'il a été sinon l'inventeur, du moins le lanceur du *pointillisme*. Ceci demande quelque explication.

Au cours de son évolution personnelle, Claude Monet était parvenu à fixer en principe le procédé de la *division du ton*. Ce n'était pas là

IMPRIMERIE NATIONALE.

en soi une chose tout à fait nouvelle et, pour rester dans notre époque et dans notre pays, Delacroix ne s'en était-il déjà point soucié? Mais Cl. Monet appartenait à une génération tout imbue des idées scientifiques et il allait appliquer à l'étude de la nature les méthodes analytiques de la science.

Chevreul avait déjà posé la loi physique du *contraste simultané des couleurs*. Qu'on nous permette d'en résumer ici la donnée et les conclusions. Les six couleurs du prisme (l'indigo ne devant être considéré que comme un dérivé du bleu) se réduisent à trois couleurs primordiales : le bleu, le rouge et le jaune. Pour arriver à l'unité de la lumière blanche chacune de ces trois couleurs appelle les deux autres, c'est-à-dire que le bleu appelle le rouge et le jaune qui, réunis, donnent l'orangé; le rouge appelle le bleu et le jaune qui, réunis, donnent le vert; le jaune appelle le bleu et le rouge qui, réunis, donnent le violet. Et il avait constaté par ses expériences, remarques déjà faites par Gœthe et par Monge, nous dit Ch. Blanc[1], que l'œil ajoutait de lui-même à chaque couleur sa complémentaire; c'est-à-dire que pour l'œil une tache rouge s'auréole de vert, une tache verte, de rouge, une tache bleue, d'orangé, etc.; ou que, si vous retirez vos yeux après avoir fixé dans la lumière une forme rouge, vous la voyez aussitôt reproduite dans la chambre de l'œil en vert, soit avec sa couleur complémentaire. Il en concluait que la juxtaposition de deux couleurs complémentaires produisait leur exaltation réciproque, de même qu'on arrivait à l'achromatisme, à l'anéantissement du ton par leur mélange.

De là toutes sortes d'observations pratiques au point de vue de la peinture sur ces questions d'ordre physiologique de la vibration des couleurs : accords des semblables, analogies des contraires, etc., véritables problèmes optiques qui passionnèrent les esprits des artistes portés à l'analyse, à un moment même où la nouveauté des découvertes du daguerréotype et de la photographie fixait l'attention.

Ce mélange optique, formé de la juxtaposition, imperceptible à quelque distance, des tons qui doivent former une teinte, ce procédé

[1] Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin.*

ingénieux par lequel on arrivait à décupler la puissance expressive du ton, que Delacroix emploie avec une belle science orchestrale, Cl. Monet, à son tour, incomparable harmoniste, s'en servit méthodiquement, divisant chaque teinte de la nature par ses tons initiaux, pour arriver à rendre, par cette exaltation simultanée, toute la splendeur de la lumière, tout l'éclat suraigu des apparences colorées. On peut se rappeler que c'est à ce procédé, prôné par Ruskin, que les préraphaélites anglais doivent l'intensité de leurs effets lumineux de plein air.



Revue de l'Art ancien et moderne.

JONGKIND : Patineurs en Hollande.

Ce principe de la division du ton, dégénéré en système, fit naître le *pointillisme*, inventé par Georges Seurat, comme le moyen d'analyse le plus propre à traduire la complexité des phénomènes lumineux. Pissarro, esprit curieux, ouvert, facilement impressionnable, déjà touché à Londres par la fantasmagorie de Turner, Pissarro adopta le nouveau système avec ardeur et lança le petit groupe des *possibilistes*, dont les expositions durèrent quelque temps. Le pointillisme, cependant, conserve encore quelques adeptes, comme M. Signac et le peintre belge Théo van Rysselberghe; il a eu aussi, dans ses principes fortement amendés d'ailleurs, une recrue exceptionnelle avec M. Henri Martin.

Mais Pissarro ne s'attarda point trop longtemps dans ces exagérations systématiques; il revint, plus dégagé peut-être par ces essais, à ses vergers, à ses champs, à ses potagers d'Île-de-France ou de

Normandie, d'un charme intime, fort et vigoureux, mais un peu rude et terre à terre, traités simplement par un métier solide et sûr, sans prétention poétique, mais plutôt comme de la bonne prose rurale. Il est remonté, ces dernières années, avec ses prises cavalières des boulevards parisiens, avec ses vues de Rouen et surtout avec celles des Tuileries, vers le souvenir de son premier maître Corot, qui l'a pénétré cette fois de sa légèreté et de sa grâce enveloppante.

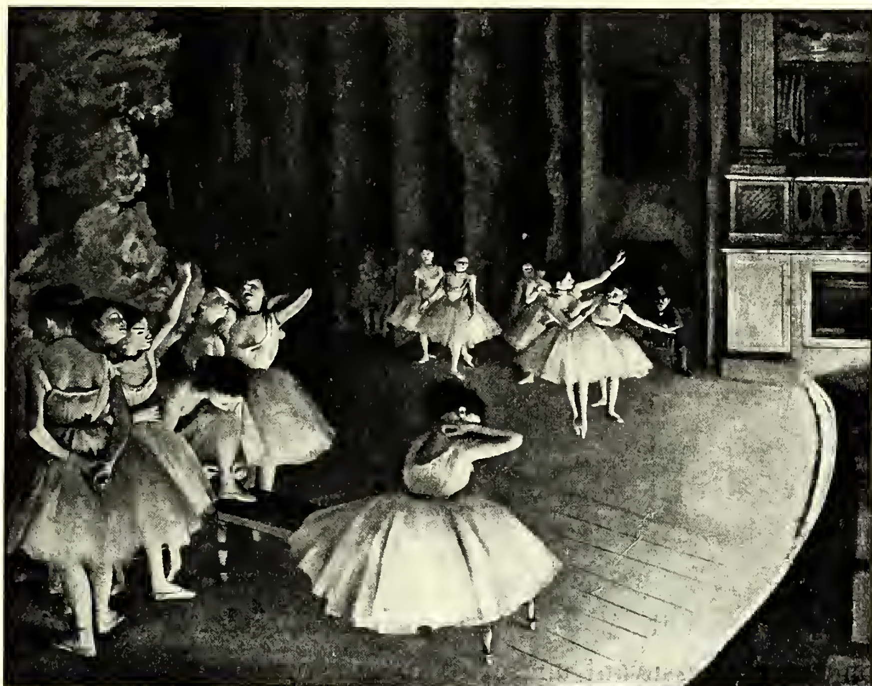
Ajoutez Lépine, qui se fit une manière très délicate et personnelle dans la voie de Corot, après avoir été quelque peu troublé, lui aussi, par Jongkind; Guillaumin, plus près de Monet, talent mâle et un peu brusque; Albert Lebourg, un des plus charmants et des plus rares harmonistes, Vignon, et, parmi les plus jeunes, MM. Maufra, Lebasque, Moret, Luce, etc., vous aurez la petite phalange des paysagistes avec ses derniers adhérents.

Les peintres principaux de la figure humaine sont, avec Manet, MM. Degas et Renoir. On ne peut pas, en groupant ces noms, imaginer trois natures plus dissemblables, bien qu'unies par certaine communauté de tendances et d'idées. L'un, tout objectif, comme indifférent, devant le spectacle des êtres et des choses, à tout autre sentiment que celui d'une satisfaction purement organique; le second, observateur implacable, ironiste cruel sous ses préoccupations pittoresques, sous la richesse brillante et originale de son instrumentation colorée; le troisième, inquiet, changeant et inégal, mais plein de sensibilité et heureusement doué de ce don divin : le charme.

Les origines de M. Edgar Degas le placent à côté de Fantin, de Legros, de Whistler, en plein dans ce milieu épris des réalités vivantes, mais non moins épris des maîtres. Car ce sont les maîtres anciens qui l'ont élevé et l'Italie qui a été son éducatrice. On a pu voir, galeries Durand-Ruel, certains morceaux de ses débuts, instructifs déjà par la tenue du dessin et le sentiment des colorations délicatement accordées. L'Exposition centennale nous a fait connaître également le curieux tableau du musée de Pau, un *Comptoir de coton à la Nouvelle-Orléans*, étude d'intérieur et de physionomies où l'artiste montre déjà cette naïveté supérieure et consciente qui va droit à la mimique vraie, à l'attitude juste et échappe, par le souvenir des maîtres,

à l'emprise des rhétoriciens et des amplificateurs. Ce premier tableau de mœurs, presque de genre, est vu avec l'œil d'un primitif.

C'est ce qui a attaché M. Degas, d'un culte devenu chaque jour plus étroit, à la grande figure d'Ingres. Legros, le farouche réaliste d'autrefois, était venu également à ce maître par le même chemin. Les vrais héritiers de son crayon sont là.



Baschet, édit.

DEGAS : La Répétition.

Inspiration, toutefois, ne signifie point pastiche; la personnalité de M. Degas s'est affirmée non point seulement par une interprétation différente des formes, mais par une conception morale du monde qui témoigne d'une tout autre mentalité.

Le dessin d'Ingres s'attache surtout à la modulation des contours; celui de Degas accuse, avec fermeté et décision, les contours et en plus les volumes. Et, ce qui complète la physionomie de cet art singulier, c'est le sens le plus subtil, le plus raffiné des colorations : contrastes aigus, accords délicats, accompagnements profonds. Il joue des tons purs et des neutres en musicien consommé.

La collection Isaac de Camondo, qui, par l'effet d'une très noble et très

touchante générosité, appartiendra un jour à la France, montre dans sa puissante variété cette œuvre exceptionnelle, depuis les peintures souples et poussées des premiers temps de son développement personnel jusqu'aux larges sabrures, hachées, violentes et heurtées de ses derniers pastels. On y voit en même temps tous les sujets qui ont inspiré son esprit d'observation pénétrant et sa verve acérée et mal contenue : jockeys, qu'il prend à Géricault et que lui emprunte Lewis Brown, avec leurs casaques bariolées et leurs chevaux dont l'allure est si hautement comprise; coulisses de théâtre, avec leurs figurants ridicules; et surtout ce monde des danseuses devenu après lui un des sujets favoris interprétés par l'art moderne, dans lequel, près de la vérité parfois la plus douloureuse, s'exhalent d'un accord de gestes, de tons et de lignes, des accents d'exquise et mystérieuse poésie. Mais c'est à contre-cœur, semble-t-il, qu'il se laisse séduire par la grâce féminine, car le voilà maintenant chez les *Blanchisseuses*, attiré par les rapports des linges, des étoffes claires, les gestes des repasseuses, sans épargner, dans une sorte d'humour à froid, le caractère vulgaire des figures; vous le retrouvez, ici, dans les cafés de Montmartre, parmi les filles aux faces abruties et canailles; là, mieux encore, dans l'intimité des salles de bains ou des cabinets de toilette. C'est l'Olympe où il prend ses mythologies, où il célèbre la beauté nue, se peignant, s'épongeant et s'essuyant au sortir du tub, en toutes sortes de poses et d'attitudes qui ne répondent guère à celles que donnent les modèles professionnels chargés d'incarner Vénus, Diane ou Artémis et qui ne sont point inscrites dans le vocabulaire habituel des ateliers. On dirait qu'il met je ne sais quelle joie mauvaise à détruire le vieil idéal masculin. A ce titre, cet observateur clairvoyant, sagace et féroce, est le précurseur du genre « rosse » qui a sévi quelque temps sur « la Butte ». De lui proviennent à divers titres, Forain, peintre et pastelliste à l'occasion, mais qui se spécialise dans le dessin humoristique ou la charge; Toulouse-Lautrec, harmoniste délicat, exagérant encore la recherche du caractère sur des types pris dans les bas-fonds sociaux; le peintre et dessinateur Ch. Maurin, et par quelques côtés avec une tendance plus robuste et plus populaire, le dessinateur Steinlen, etc.

La physionomie d'Auguste Renoir fait absolument contraste avec

la précédente. Avec lui plus d'ironie ou de pessimisme, mais au contraire l'optimisme le plus attendri. Né à Limoges, où il débuta dans des travaux de céramique, il vint à Paris en 1859 et entra à l'atelier de Gleyre; il y connut Cl. Monet, Bazille et Sisley. Son premier Salon date de 1864, et il participa aux expositions officielles jusqu'en 1890,



Revue *L'Art décoratif.*

Renoir : Baigneuse.

régulièrement et simplement, sans afficher d'allures révolutionnaires, tout aux inquiétudes respectables d'un artiste vraiment ému et consciencieux, troublé par l'image si mobile et si changeante de la vie. Car il a aimé la vie. Il a aimé les enfants, les femmes et surtout la jeune fille, cette fleur encore en bouton; il a aimé les fleurs et les paysages,

et il a voulu peindre la pulpe des chairs et la pulpe des pétales, les lèvres charnues, les cheveux dorés, et l'émail frais des yeux. Il a choisi tour à tour, suivant le cours de ses inspirations, des scènes populaires pleines de simplicité et de bonhomie, sans la moindre pointe de malice : scènes de bal public, de guinguettes, fêtes champêtres, que traversent, dans la mobilité de la vie agissante et instable sous la lumière, de tièdes et légers effluves amoureux ; ou encore des enfants et des mères, des groupes élégants dans la clarté ambrée des salles de spectacle, des fillettes très sages qui jouent du piano, ou des baigneuses d'une grâce un peu troublante, qui avancent leurs jolis corps nacrés dans les eaux. Inégal, comme tout artiste primesautier, changeant comme tout artiste ému par la diversité des spectacles, il s'est tour à tour appuyé sur les maîtres les plus divers : tantôt Watteau ou Fragonard ou Lawrence, en des harmonies chaudes, noyées, profondes, d'un charme très singulier, tantôt, dans une donnée toute différente, Ingres ou même l'école de Fontainebleau, recherchant alors la précision des contours, les belles matières glacées, le dessin ferme et le modelé dans le clair.

Il a formé quelques élèves, dont les uns ont varié entre Degas et lui, comme l'Américaine Mary Cassatt, peintre et graveur, qui a rendu avec tant de gracieuse vérité les jeunes enfants, ou Mlle Dufau, qui a gardé la trace de ses enseignements et de cet idéal attendri en des visions de femmes nues dans des paysages. Il faudrait citer aussi M. Abel Faivre et M. d'Espagnat, porté volontiers vers le décor.

Le groupe des impressionnistes comprenait encore deux personnalités plus discrètes, qui ont également étudié la figure humaine; on ne saurait les oublier. L'une est la belle-sœur de Manet, Berthe Morizot, qui figure souvent dans ses toiles et qui ajoutait à la compréhension artistique de son beau-frère, je ne sais quoi de plus délicat, de plus subtil, de tout à fait féminin; l'autre est Gustave Caillebotte, plus illustre par sa donation que par sa peinture, dont les *Raboteurs de parquet* soulevèrent tant de rires en 1875 et qui nous paraît à nous, entre Manet, Cézanne ou Pissarro, imitant l'un dans ses figures, l'autre dans ses natures mortes, le troisième dans ses vues cavalières, comme un artiste sérieux, attentif, peut-être trop sage.

Maintenant, quel était le programme commun de ces artistes, si dissemblables sous leur commune dénomination? Quelles étaient leurs ambitions et comment les ont-ils réalisées?

Leurs préoccupations ont été de divers ordres, suivant qu'ils se mettaient en face soit de l'homme soit de la nature, suivant qu'il s'agissait du sujet, de la vision ou des moyens d'expression.



Baschet, édit.

Mlle Berthe Morizot : Portrait de femme. (*Musée du Luxembourg.*)

Dans le premier cas, en face de l'homme, ils ont voulu, après Géricault, Delacroix, Millet, Courbet, Fantin ou Legros, fixer l'expression de l'humanité de leur temps; ils ont poursuivi l'entreprise du réalisme, en la généralisant, en la complétant sur certains points.

La vie rurale ou populaire avait fait l'objet presque exclusif des recherches antérieures, du moins pour la catégorie des peintures de style;

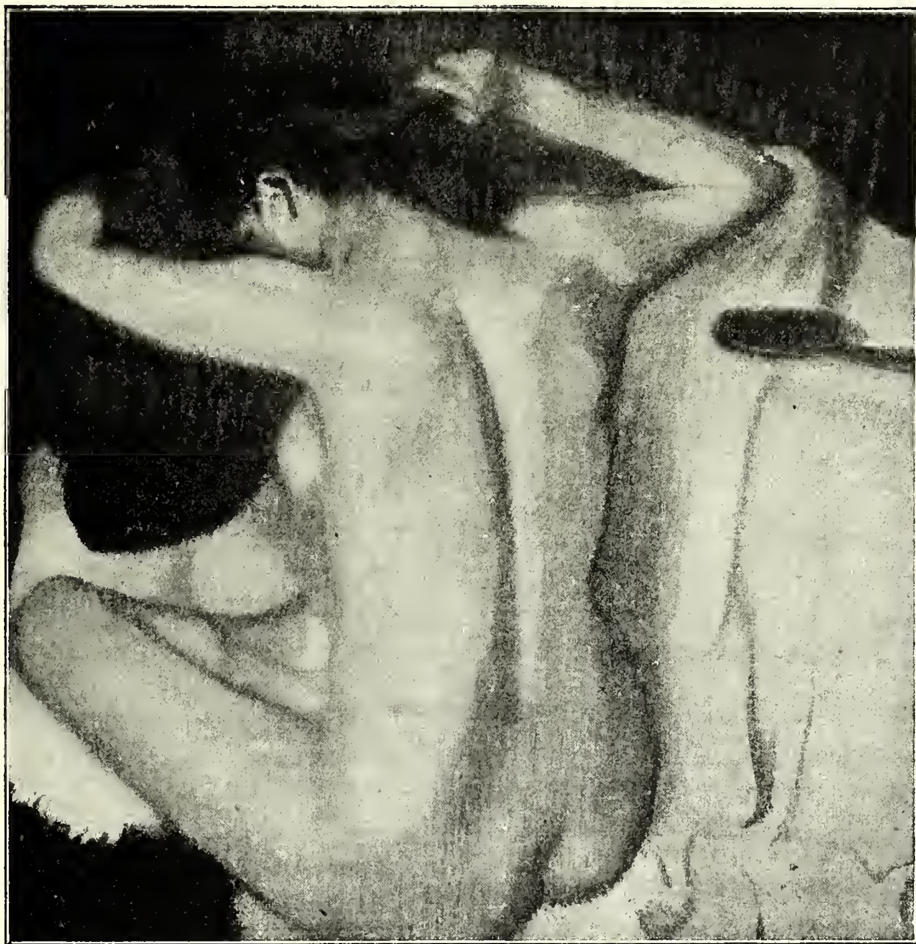
ils ont, en plus, pénétré dans de nouveaux milieux, dans la vie urbaine et bourgeoise, dans le groupement social où l'artiste et son public habituel se meuvent plus particulièrement. De ces sujets, dont la plupart furent longtemps abandonnés au *genre* ou à la caricature, ils ont créé des œuvres de haute portée. Et ils nous ont ouvert les yeux non seulement sur certaines classes sociales, sur certains aspects de l'humanité, mais encore sur l'homme même. Car ils ont protesté contre la gesticulation théâtrale et fausse, transmise de génération en génération par les écoles, les académies, les ateliers, les modèles et même par les musées, depuis que nous avons converti les grands gestes des décorateurs italiens, nos premiers maîtres, en pantomime de tableaux vivants ou de corps de ballet. Ils ont voulu enfin faire l'œuvre d'assainissement que tentait à leur côté la littérature avec Zola ou les frères de Goncourt, Flaubert ou Guy de Maupassant.

En ce qui concerne la nature, leur champ était plus étendu. C'est que nous ne la concevons plus sans doute comme aux premières heures du XIX[e] siècle. Si la connaissance de l'Univers est transmise à notre entendement, divisée par les canaux respectifs de nos organes, comme si à chacun de nos organes correspondait un univers particulier, nous avons pourtant conscience de son unité, car ces mêmes organes se concertent dans un parfait accord pour la reconstituer dans notre cerveau.

En face d'un spectacle de la nature, le charme que nous subissons ne provient pas exclusivement des objets que notre sens visuel peut percevoir, il est fait, sans même nous arrêter aux impressions morales que nous apportons, il est fait de frissons, il est fait de bruits, il est fait d'aromes, il est fait surtout de ce perpétuel mouvement des éléments qui passent, des souffles qu'on ne peut palper ni percevoir, du vol lourd ou rapide des nuées, de la masse fluide dans laquelle notre terre est plongée et surtout des jeux et des caprices de la lumière qui modifie à tout instant l'aspect du monde.

Et tout cela, il faut le rendre avec quelques petits tas de couleurs alignés sur une planchette. Car l'ambition de chacun des arts, correspondant à chaque organe, la musique, la sculpture même, mais surtout la peinture, qui est chargée de donner les apparences de la

vie, et dans cette forme d'art, le paysage, qui tente d'exprimer la vie de l'ensemble, chaque art a voulu, à lui seul, réaliser cette unité de sensations, et nous donner, par la magie de certains artifices, l'illusion que nous sommes en communication avec le monde extérieur par tous nos organes réunis.



Revue de l'Art ancien et moderne.

DEGAS : A la toilette.

Dans leurs analyses en apparence les plus minutieuses, les paysagistes antérieurs avaient, au fond, formé des visions synthétiques, résumant en raccourci une impression reçue ; ils s'étaient attachés plus spécialement à l'étude de ce qu'on peut appeler les éléments fixes du paysage, les terrains, les arbres, les rochers, les constructions, les eaux. Affinant, sublimant la vision de leurs plus audacieux ou de

leurs plus subtils devanciers, développant la liberté, la rapidité et la décision de l'écriture de manière à pouvoir saisir dans leur instabilité les effets les plus fugitifs, les impressionnistes ont considéré dans la nature surtout ces éléments mobiles de la lumière, de l'atmosphère, qui donnent la vie à toute l'ossature inanimée du paysage comme le sang porte la vie sous l'épiderme; ils ont voulu fixer les harmonies de la nature telles que, dans la réalité, elles se présentent à nos sens réunis.

De plus, ils découvraient des spectacles nouveaux ou imprévus ou qu'on n'avait encore considérés qu'imparfaitement, tout un paysage inédit, exclusivement moderne, de villes, de rues, de gares, d'usines, de houille, de fer et de fumée, et ils nous présentaient les spectacles accoutumés sous des points de vue nouveaux, grâce à des mises en toile plus variées, c'est-à-dire au déplacement plus fréquent de la ligne d'horizon, à l'encontre des traditions invétérées de l'école qui considéraient toujours la figure ou le paysage sur le même plan habituellement convenu.

C'est là que se manifesta particulièrement l'influence de l'esthétique japonaise. Car c'était le moment où les estampes de ce pays commençaient à être observées autrement que comme des objets de curiosité, où les frères de Goncourt les recueillaient, où Burty les étudiait, où Bracquemond et Cazin s'en inspiraient pour leurs travaux céramiques. Cette influence se marque, en même temps, dans le domaine de la technique : ils prirent aussi aux Japonais l'audace de leurs harmonies de tons francs juxtaposés et grâce à eux ils rendirent la fraîcheur et l'éclat au *ton* qu'on avait trop oublié jusqu'alors au profit des *valeurs*.

Enfin, ils tentaient de porter sur les choses une vision neuve et ingénue, à l'abri des souvenirs obsédants du passé, ils s'efforçaient de supprimer la calligraphie picturale, le beau métier de virtuose qui fait toujours penser à l'ouvrier devant l'œuvre, au lieu de vous laisser tout entier à l'impression du spectacle représenté.

Jusqu'à quel point ces ambitions furent-elles réalisées? C'est là ce qu'il est pour le moment encore imprudent de vouloir déterminer. Il suffirait déjà qu'ils les aient conçues pour qu'ils aient le droit de compter parmi les émancipateurs de l'art moderne, parmi les conti-

nuateurs des vraies traditions nationales et les fondateurs de l'art à venir.

L'étendue que prenait leur influence dans l'école, à l'heure même des violences, des persécutions, des pires préjugés, est le témoignage le plus probant de l'importance du rôle qu'ils remplissaient.

XIII

L'ÉCOLE DU *PLEIN AIR*. — BASTIEN-LEPAGE. — ACTION DE CET ARTISTE ET DE SES DOCTRINES SUR L'ÉCOLE. — RAPPROCHEMENT AVEC JULES BRETON. — SUJETS NOUVEAUX PRIS DANS LA VIE MODERNE ET DANS LE MONDE DU TRAVAIL. — INFLUENCE DES ÉVÉNEMENTS ET DE LA LITTÉRATURE. — ZOLA; LE PEUPLE ET LA FOULE. — IDÉAL DÉMOCRATIQUE ET SOCIAL : LA FOULE ET L'INDIVIDU; LA FAMILLE; A. ROLL ET E. CARRIÈRE. — IDÉAL POPULAIRE ET RELIGIEUX. — INFLUENCES EXTÉRIEURES EN FRANCE ET À L'ÉTRANGER; L'ÉVANGÉLISME DE TOLSTOÏ ET DE DOSTOIEWSKY. — J.-C. CAZIN. — DÉVELOPPEMENT MOMENTANÉ EN FRANCE ET À L'ÉTRANGER DU RAJEUNISSEMENT DE LA PEINTURE DE SUJETS RELIGIEUX. — AUTRES FORMES D'EXPRESSION DE LA VIE MODERNE : LE « CARACTÉRISME »; J.-F. RAFFAËLLI; P. RENOUARD. — SCIENCE ET IMAGINATION, FANTAISIE : ALBERT BESNARD; J. CHÉRET, WILLETTE.

L'influence de l'impressionnisme en dehors du groupe étroit de ses adhérents s'est manifestée sous une forme particulière qui a pris une extension considérable dans notre école. C'est le compromis qui est resté célèbre dans l'histoire sous la dénomination d'école du *plein air*, transaction entre les doctrines scolaires et les audaces des novateurs, que les discussions passionnées dont ils étaient l'objet mettaient en évidence près de la jeunesse, volontiers prête à les écouter. Elle se produisit exactement à la même heure que le groupement des impressionnistes et forma dans l'art un juste milieu auquel furent heureux de s'attacher ceux qui voulaient se donner des apparences libérales sans fréquenter avec les révolutionnaires.

Cette formule eut une vogue énorme. Pendant quinze ans au moins, il ne fut question que de *plein air* sans qu'on sût bien exactement ce que l'on entendait par ces mots auxquels on donnait, comme toujours, une acception aussi vaste que confuse.

Elle se manifesta plus spécialement dans l'association du paysage et de la figure, et le fondateur et principal représentant en a été Jules

Bastien-Lepage. Touchante et intéressante physionomie que celle de ce jeune artiste, brisé à trente-six ans, en plein talent, en pleine force, en plein succès, à l'heure peut-être où plus maître de lui, affranchi de l'obsession des premiers enseignements qui, de son aveu, le poursuivaient malgré lui, il eût donné tout ce qu'on pouvait espérer d'une telle énergie, d'une telle foi, d'une telle sincérité, d'un tel amour si naïf et si vrai des simples beautés de la terre natale! Mais durant toute sa carrière il lutta entre l'application de vérités qui lui apparaissaient chaque jour plus évidentes, et des habitudes contractées au cours de son éducation scolaire; il hésita entre le libre examen et le dogme; il ne s'évada point entièrement de l'église.

Pénétré profondément de la poésie familière du milieu rural où il était né et dont le charme lui parut plus vif quand les déconvenues de l'école le ramenèrent au village, il en trouva la première expression dans ce portrait du *Grand-père*, exposé en 1874, accueilli comme s'il était attendu, et que suivit l'année suivante cette petite *Première communiante*, tracée avec toute la candeur d'un primitif de Flandre ou d'Allemagne.

Son échec au concours de Rome le ramena plus ardent encore vers la campagne aimée; il y prit les *Foins* (du musée du Luxembourg), la *Récolte des pommes de terre*, le *Mendiant*, l'*Amour au village*, etc., toutes œuvres qui, accompagnées d'une suite de portraits serrés, nerveux, pénétrants et justement admirés (*Simon Hayem*, *Mme Victor Klotz*, *André Theuriet*, *Sarah Bernhardt*, le *Prince de Galles*, *Mme Drouet*), la plupart du temps dans le petit format des maîtres français du XVIe siècle, si souvent adopté depuis, le mirent à la tête de la jeunesse. Et pourtant, quand le succès lui vient, il retourne comme malgré lui aux sujets scolaires, à ces prétextes historiques, rêvant ou tentant un *Job*, un *Christ au tombeau*, un *Diogène*, une *Ophélie*, une *Jeanne d'Arc*, celle-là réalisée et exposée, qui fut discutée comme il se devait, car aucun ne trouvait absolument son compte dans ce mélange mal opéré de réalités très déterminées et de figurations imaginaires.

Sa préoccupation constante semble être d'avoir voulu concilier son double besoin de vérité et de poésie, de naturalisme et de mysticisme, et accommoder la nature avec les traditions.



Baschet, édit.

Jules Breton : Le Soir.

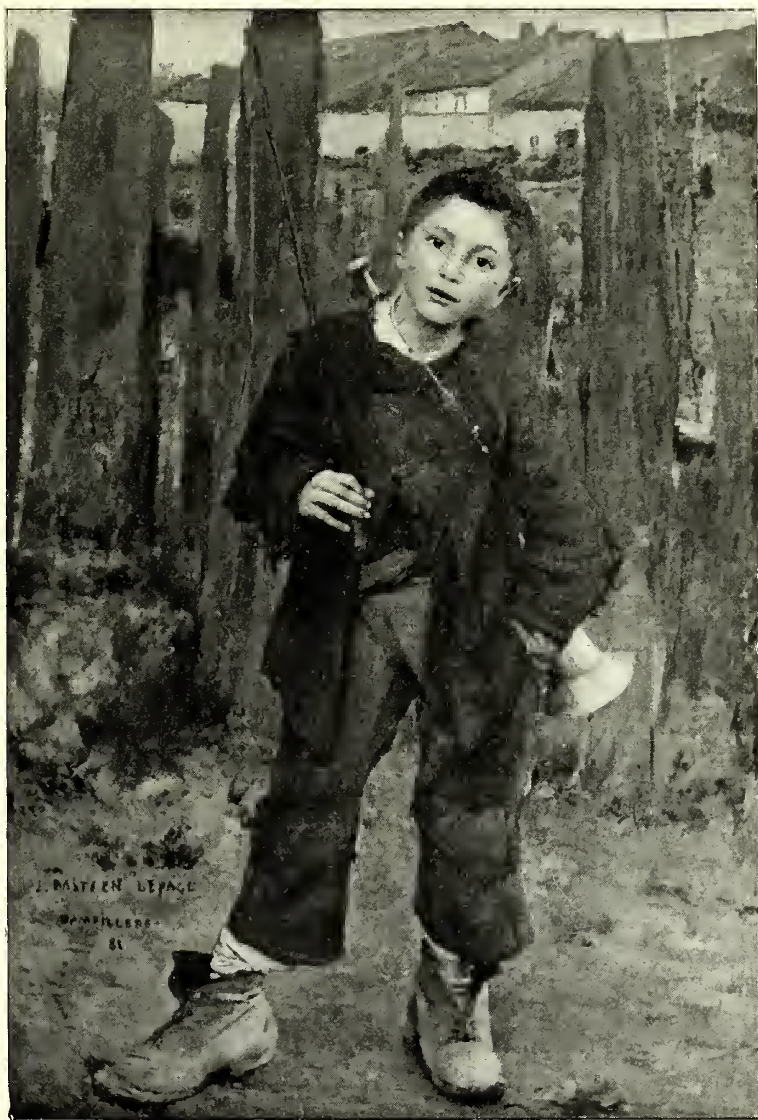
Dans les *Foins*, où il avait voulu rendre la griserie de la nature, l'hébétement d'un être quasi primitif dans la splendeur diffuse du soleil et les vapeurs de la glèbe, dans la *Récolte des pommes de terre*, qui sont ses œuvres typiques et sont désormais des toiles historiques, il est plus franchement lui-même, mais peut-être encore veut-il trop dire, n'acceptant de rien sacrifier ni des détails ni de l'ensemble, soucieux de l'effet et en même temps de la perfection technique. On lui reprochait déjà vivement à chaque salon le défaut d'air et de perspective.

Quoi qu'il en soit, son œuvre exerça un prestige indéniable, prestige émané de cet ensemble de probité, de volonté, de candeur et de foi et aussi parce que ce compromis répondait au besoin de rajeunissement universel de la vision pittoresque. A ce titre, Bastien-Lepage, en face des intransigeances de l'impressionnisme, eut le même rôle que Jules Breton avait eu en face de Millet et de Courbet. L'art plus sociable, plus aimable, plus souple, moins systématique de ce maître qui avait entrepris la glorification du travail des champs avec une préoccupation de la plastique, du charme et de la poésie, avait pénétré bien plus facilement dans les masses et, par ce fait, avait contribué très activement à répandre dans tous les milieux le goût des sujets rustiques. J. Breton avait par là renouvelé et approfondi le rêve de Léopold Robert, d'exprimer la beauté et l'harmonie dans les rapports des figures populaires des campagnes avec le milieu qui les environne.

Bastien-Lepage est bien leur continuateur. Comme eux il est un réaliste poétique, mais chez lequel le sentiment des réalités, conformément aux tendances nouvelles, est autrement personnel, de même que ses facultés d'observation sont plus pénétrantes et plus aiguës et que ses moyens d'expression serrent la vérité avec une exactitude plus scrupuleuse.

A cette heure (1875 à 1877), Millet, Corot, Courbet venaient de se suivre dans la mort. Leur œuvre, subitement grandie, produisait après coup une action qui s'exerçait au moment opportun. L'opinion était violemment secouée dans les milieux artistiques par les discussions soulevées autour de l'impressionnisme. On déblatérait contre le bitume, la peinture noire; on voulait chasser tous les Bolonais de nos musées; Paul Mantz, notre maître à tous, proclamait le règne

bienfaisant du blanc et du gris. La personnalité de Bastien-Lepage fut accueillie de toutes parts comme le guide qui montrait la voie.



Baschet, édit.

J. Bastien-Lepage : «Pas mèche».

Ses élèves et ses imitateurs furent innombrables. A l'étranger cette inspiration a été l'un des éléments principaux du développement ou du renouvellement de certaines écoles. Sans parler de l'infortunée Marie Bashkirtseff, la jeune artiste russe qui ne devait pas survivre à son maître, et qu'on pourrait considérer comme appartenant plutôt à notre école, c'est : en Belgique, Léon Frédéric qui, avant d'atteindre à la

personnalité si décidée qu'on lui connaît, a repris méthodiquement et inconsciemment le plan conçu par Bastien-Lepage de représenter en tableaux suivis toutes les scènes de la vie rurale qu'il étend à la peinture de la vie de l'ouvrier des villes. Parmi les Américains de Paris qui lui fournirent tant d'adeptes c'est, entre autres, Harrisson et son *Arcadie;* parmi les Anglais, après Hawkins, naturalisé français, qui lui doit un de ses plus touchants ouvrages, c'est la jeune école de Cornouailles, avec M. Stanhope Forbes, Bramley, Bacon, etc.; en Finlande, c'est Edelfelt; vous trouverez même des traces évidentes de cette influence en Allemagne, en Autriche-Hongrie et jusqu'en Espagne, dans les premiers tableaux de M. Sorolla y Bastida.

Mais en France, que de talents d'originalité diverse qui ont pris depuis une place plus ou moins importante dans notre école se rattachent à cette source!

Entre Bastien et Millet, Lhermitte reprenait cette grande tradition rurale en une suite d'importantes compositions peintes ou de moindres cadres de pastels et de fusains où il transcrivait sa vision objective des spectacles coutumiers de la vie des champs. Butin, au contraire, mêlant le sentiment à l'observation, créait ces tableaux de la vie dramatique des marins et des pêcheurs, d'un art grave, attentif, ému d'où naissait un large courant sympathique qui s'étendait en s'amplifiant jusqu'aux dernières générations.

Duez, attiré lui aussi par la mer, transportait pourtant ces méthodes de vision et d'observation à des milieux élégants de bourgeoisie, s'attachant de préférence à l'étude de la physionomie humaine, dans la lumière du dehors, se rapprochant, à l'occasion, de la manière des impressionnistes. Paul Mathey, à côté de ses figures de pêcheurs, se plaisait à des recherches d'effets lumineux sur des portraits en action dans leurs milieux accoutumés. Doucet, plus mince, hésitait entre la vie des champs et la vie mondaine. Gervex appliquait les principes du plein air à la représentation de la vie bourgeoise, aux intérieurs, aux portraits, reprenant même d'une certaine façon les compositions de portraits groupés que Fantin-Latour avait reprises aux peintres de Hollande, pour les animer par le piquant d'un sujet ou d'une action déterminée (*Le Jury du Salon de peinture*, *La Rédaction de*

la République française); il inaugurait tout un genre de peinture d'ateliers, de laboratoires, de cliniques, de pharmacie, d'un caractère tout objectif et représentatif, dans lequel l'esprit documentaire du temps trouvera des éléments pittoresques basés sur l'exactitude, dont les compositions foisonnent autour des grandes figures scientifiques auxquelles la reconnaissance publique se plaisait à rendre de publics



Revue *L'Art décoratif.*

Roll : La Grève.

hommages. Après Gervex, Lhermitte peignait *Sainte-Claire-Deville* ou *Claude Bernard*, Brouillet, *Charcot à la Salpêtrière*, Edelfelt, *Pasteur dans son laboratoire*, etc.

Nous retrouvons encore les mêmes préoccupations analytiques chez H. Lerolle, très modifié depuis; chez Dantan avec ses ateliers de sculpteurs et des mouleurs, prétexte à des notations de décolorations délicates; chez Gueldry, avec ses régates, ses abattoirs, etc.; chez H. de

Richemont, plus près du sentiment mystique de Bastien-Lepage, cherchant des effets poétiques dans les effets lumineux; chez Fourié, plus réaliste dans sa *Noce à Yport;* chez Tattegrain, qui enrichit et ravive un instant en l'élargissant le genre historique par l'apport paysagiste du peintre des sardiniers de Berck. En dehors de cette filiation plus directe, ne trouvons-nous pas également, impressionnés par cette compréhension des rapports de la figure humaine avec la nature, Sautai, qui renonce à ses notes colorées de la vie romaine pour noter, dans la modeste église de Lavardin, où prie quelque femme solitaire et recueillie, le jeu des blancheurs et des demi-teintes; Renard, qui suit ses traces avec ses baptêmes et ses processions de nonnes et ses scènes religieuses; Heilbuth, revenu, lui aussi, de Rome et des pompes surannées de la cour pontificale et que séduit la grâce des fraîches toilettes parisiennes dans de clairs paysages printaniers. Et nous pourrions ajouter des élèves de Jean-Paul Laurens, comme Dawant, qui abandonne quelque temps le drame et l'histoire pour aborder, dans ce même esprit, la réalité émouvante des scènes maritimes ou les accords des costumes et des ors dans la clarté diffuse des intérieurs d'églises; comme Albert Maignan, lui aussi, dans ses compositions nouvelles, mélanges de réalité et de rêve, «allégories réelles», eût dit Courbet des *Cloches*, du *Rêve de Carpeaux*, de l'*Absinthe*, etc.; comme leur maître lui-même, Jean-Paul Laurens, qui s'affine au point de dédaigner les sonorités primitives de sa robuste et ardente palette méridionale pour tenter des effets de blanc sur blanc, comme dans ses *Hommes du Saint-Office* et échanger sa technique de gras et solides empâtements contre des méthodes plus apaisées.

On multiplierait sans se lasser les exemples, car l'école tout entière, ou peu s'en faut, se ressentit de cet idéal nouveau de préoccupations atmosphériques, de valeurs claires, de «plein air» et de lumière. Et je ne cite à dessein ici que les représentations où la figure humaine prend une place prépondérante, sans m'arrêter au paysage proprement dit; il poussa plus loin encore le parti pris de décolorations et d'enveloppe en des conceptions d'un esprit documentaire assez étroit et assez sec qui devait bientôt, comme nous ne tarderons pas à le voir, amener une réaction.

Nous entrons à cette heure dans une période plus active du développement politique et social de la nation. Déjà s'annoncent les premiers triomphes décisifs de l'idée républicaine. Le nouveau régime, fondé sur la mésintelligence des partis de réaction, maintenu par des compromis mais faussé dans ses rouages par ceux qui étaient chargés de les entretenir et de leur faire produire leurs effets, était mis définitivement dans les conditions régulières de son fonctionnement normal.



Baschet, édit.

LHERMITE : Le Vin.

Après le coup d'État avorté du 16 mai (1877), le renouvellement républicain des Chambres (1878), l'entrée à l'Élysée, l'année suivante, d'un président républicain, après le succès de l'Exposition universelle de 1878, premier témoignage officiel en face des peuples du relèvement du pays, la nation prenait possession d'elle-même, l'idée républicaine se confondait avec l'idée patriotique, et le progrès de cet esprit civique, démocratique et laïque s'étendait, continu, avec un élan plus vigoureux après chaque obstacle vaincu.

C'était, dans la vie sociale, la reprise du programme rationnel

de 1848, mais, cette fois, en apportant plus de sang-froid dans la préparation des conquêtes, entreprises logiquement, « sériées » suivant le mot du grand tribun qui, après avoir incarné la conscience de la patrie, était devenu le plus puissant, le plus utile et le plus sage instrument d'organisation méthodique de son existence nouvelle.

Cette vitalité démocratique était traduite avec énergie dans l'ordre des manifestations de la pensée par le mouvement littéraire très intense dont l'expression la plus haute et la plus violente était alors Émile Zola. C'était, en effet, l'heure de ses grands succès. Les scènes réalistes aux outrances comme lyriques du *Ventre de Paris* (1874), de *Nana* (1880) et surtout de *l'Assommoir* (1878) exercèrent une vive influence sur l'esprit et la vision du temps. Ces ouvrages ne s'imposèrent point sans scandale, mais le scandale aida à leur succès. De plus, le théâtre ne tarda pas à les interpréter d'une façon plus concrète et à les répandre dans tous les milieux. Vient ensuite, avec un caractère épique plus marqué, *Germinal* (1885), au moment où se produisent les premiers de ces mouvements sur lesquels nous sommes blasés aujourd'hui, tant leur fréquence les a fait entrer dans les mœurs, mais dont l'opinion fut alors très fortement impressionnée, qui annonçaient l'ère des grands conflits entre les deux puissances nouvelles, obligées de vivre associées, mais toujours en défiance et luttant d'égal à égal : le Capital et le Travail.

On n'avait jadis étudié l'homme qu'à travers l'individu, *Germinal* le dépeignait dans les turbulences, les passions, les gestes de cet être anonyme qui va prendre la première place dans les sociétés : la Foule. D'autre part, la *Terre*, parue en 1888, créait, dans les exagérations brutales de son réalisme, une sorte d'exaltation triviale et puissante, célébrant la force, la richesse et la fécondité de la nature. C'est l'apogée du mouvement que Zola avait appelé lui-même le *naturalisme*, d'un vocable maintes fois employé — *naturisme*, dirent aussi les peintres pour se distinguer des naturalistes d'autrefois — peut-être afin de se dégager de toute compromission avec ce qu'on avait entendu par le *réalisme*, mais surtout pour souligner la tendance scientifique, physiologique, du roman « expérimental ».

Zola avait, dix ans plus tôt, nous l'avons vu, soutenu courageuse-

ment presque tout seul, les tentatives indépendantes de Manet. Les liens d'amitié qui l'unissaient avec Bastien-Lepage ne permettent pas de douter de l'influence que l'écrivain a pu exercer sur la direction d'un artiste si bien préparé à la recevoir. Ce qui est certain, c'est que la nouvelle école du *plein air*, comme le groupe des impressionnistes, se montra, nous venons de le constater, très favorable à l'expression des sujets nouveaux que les événements offraient à la pensée des artistes.



Baschet, édit.

DUEZ : Le déjeûner sur la terrasse.

Ces tendances étaient affirmées au même moment par d'autres physionomies originales, assez distinctes de ces milieux. C'est ainsi que, en 1876, venu d'un tout autre point de l'horizon, de cette petite phalange des élèves de Lecoq de Boisbaudran qui avait fourni les plus hauts représentants du mouvement réaliste, Cazin, à peine débarqué de Londres, où il était allé professer près de Legros, exposait son *Chantier à Boulogne*. Après une suite de compositions semi-légendaires, semi-populaires, sur lesquelles nous aurons à revenir, le

jeune artiste, qui s'annonçait déjà comme le peintre le plus attendri, comme l'ami des simples, des pauvres gens, des petits travailleurs, des chemineaux et des vagabonds, de même qu'il était l'hôte toujours ému des sites les plus ingrats de la nature, modestes potagers, landes désolées, plages désertes, carrières abandonnées, célébrait bientôt, avec le *Souvenir de fête* (1881) dans une sorte de vision apothéotique où, sous le grand ciel étoilé de la concorde étaient unis, sur les assises d'une sorte de temple en construction, le Courage, la Science et le Travail, les nouvelles ardeurs, l'espoir et la foi qui animaient cet élan général de la vie nationale.

Au même moment l'attention publique était attirée, d'un autre coté, vers un jeune talent qui allait bientôt s'imposer comme l'expression la plus typique de ce mouvement démocratique dont la forme définitive avait déjà été réalisée dans les lettres. M. Alfred Roll exposait, en effet, en 1877, son *Inondation dans la banlieue de Toulouse*, scène pathétique qu'il empruntait, comme jadis Géricault, à l'horreur d'un événement tout actuel; en 1880, suivaient sa *Grève de mineurs* et, en 1882, *le 14 juillet 1880*.

Si les premiers tableaux de Cazin avaient surpris et déconcerté l'opinion, ceux de Roll firent bien autrement scandale. On y vit des manifestes sociaux et des programmes pittoresques. On croyait voir revenir l'ombre terrifiante de Courbet, du Courbet à la fois réaliste et «communard» qui avait déboulonné Napoléon après avoir tenté de supprimer Raphaël. Et c'était bien, en effet, quelque chose de Courbet qui revenait, un héritier, qui s'annonçait presque aussi mâle et plus alerte. Bien qu'elle s'abritât, dans les livrets, sous les noms de Gérôme et de Bonnat, c'était bien de Courbet et de Manet que descendait en droite ligne cette jeune inspiration vaillante et généreuse. Car Roll examinait, lui aussi, d'un œil attentif, clairvoyant et dégagé, les êtres et les choses dans le caractère pittoresque de leur réalité contemporaine, dans les aspects qu'ils prennent sous l'action des phénomènes lumineux et atmosphériques et, sans rien perdre des sûres acquisitions de ces recherches objectives, il tentait de fixer leur signification intime, de donner une image qui ne fût pas seulement extérieure et désintéressée, mais vivante et animée de la vie de sa génération.

Si sous ce premier rapport, au point de vue de la vision et du métier, par l'éclat de sa touche, la légèreté aérienne de son décor, M. Roll se rattache de près à Manet, bien qu'il ait moins de vivacité dans le ton et que, sous l'influence alors prédominante de Corot, il soit



Revue *L'Art décoratif.*

Roll : Manda Lamétrie, fermière. (*Musee du Luxembourg.*)

plus volontiers porté vers la notation des gris, il se distingue de son idéal étroitement pittoresque, indifférent aux préoccupations dont est chargée l'atmosphère morale de l'époque. Il est, par là, plus près de Courbet sans en avoir sans doute la puissance, mais avec un sentiment d'émotion chaque jour moins contenu qui fait défaut au maître d'Ornans.

L'inspiration de M. Roll s'est partagée pour ainsi dire contradictoirement entre deux conceptions très opposées de la peinture de la vie. L'une, tout optimiste, dit avec un élan heureux de jeune mâle plein de désirs les splendeurs et les joies de la vie, la magnificence des chairs nues amoureusement épanouies dans la clarté d'une nature exubérante et complice. C'est d'une beauté toute sensuelle et animale qui évoque le souvenir du grand ancêtre des Flandres, Rubens. A cette forme appartiennent la *Fête de Silène;* les *Joies de la vie; Femmes et fleurs,* de l'Hôtel de ville de Paris, la *Femme au taureau, En été,* et on y peut joindre ses superbes études de bêtes : *En Normandie; Enfant au taureau,* etc. L'autre manifestation de sa pensée, la dominante, celle qui persistera dans sa carrière avec une sympathie élargie par les événements, est au contraire plutôt pessimiste. Elle est portée vers la peinture des âpres devoirs de la vie, vers la peine et le labeur et vers ceux qui sont voués à l'effort, à la lutte, au Travail. Cette manière populaire s'exprime, à son tour, sous deux aspects. Ce sont tantôt de larges tableaux de conception générale et synthétique, traçant les scènes de l'existence du peuple dans le travail (le *Chantier de Suresnes*), dans ses revendications et ses révoltes (*la Grève*), dans ses anniversaires, ses fêtes, la glorification de son histoire présente (le *14 juillet 1880*, le *Centenaire,* la *Pose de la première pierre du pont Alexandre III*), dans le grand devoir universel du soldat, dans la guerre moderne avec son appareil nouveau, scientifique, tragique et morne, la guerre anonyme et unanime (*En avant*). C'est dire que, parallèlement à l'œuvre littéraire de Zola, il entreprenait de son côté la peinture de la vie des foules.

Tantôt, passant du général au particulier, il précise son idéal populaire et démocratique en vigoureux portraits de types campagnards et plébéiens fixés dans le caractère propre de leur personnalité nommément désignée. C'est, pour que nul n'en ignore, *Manda Lamétrie, fermière; Roubey, cimentier, Marianne Offrey, crieuse de vert.* La *femme Ragard, pauvresse, Louise Cattel, nourrice.*

Dans ces dernières années, soit par suite des fortes commotions qui ébranlèrent la conscience nationale, soit par l'effet d'émotions d'ordre tout intime, sa sympathie pour les humbles a pris un accent plus pro-

fond, plus chaud, plus enveloppant, un sentiment plus pathétique et plus attendri. Ses tonalités claires et grises se sont colorées et assombries; c'est la période des *Drames de la terre, Pauvres gens; Terreur; Crainte; Amoureux, Mère et enfants,* sortant ainsi du domaine plus extérieur de la vie sociale pour pénétrer dans l'intimité des âmes simples et des humbles foyers.


Revue *L'Art décoratif.*

Roll : La femme au taureau.

Cette intimité du foyer, cette tendresse des mères, ces caresses des enfants, cette tiédeur grave, souriante et mélancolique de l'existence des petits groupes humains unis, comme depuis les premiers jours de l'homme, dans le cercle étroit de la famille, pour la défense

et pour la lutte, pour les peines et pour la joie et dans la marche incertaine vers l'inconnu, nul n'en a donné une expression aussi profondément sérieuse et émue que le peintre Eugène Carrière.

Si la personnalité de M. Roll s'explique dans son temps entre le milieu impressionniste et l'école du plein air, et comme une modification de leur idéal pittoresque ou descriptif dans un sens plus expressif et plus humain, celle de M. Carrière, issue originairement de l'école, s'est formée non point, certes, en dehors des tendances morales, mais à l'écart des préoccupations artistiques du moment, à peu près toute seule en face des maîtres du passé. Elle n'en a pas moins été fortement discutée au début et classée bien gratuitement dans le clan impressionniste. Le public n'acceptait pas ses partis pris de pénombre et de mystère. L'entrée de la *Maternité* au Luxembourg causa, sur l'instant, un scandale presque égal à celui de l'acceptation de la collection Caillebotte. C'était même une bonne plaisanterie, qui menaçait de devenir classique, de souffler sur cette toile avant de la regarder.

Ce parti pris de *sfumato,* comme l'appelait Paul Mantz, qui en relevait les origines dans les décadents florentins de la suite de Léonard, a créé longtemps, en effet, un malentendu entre cet artiste et le grand public, long à préparer. Car il n'est pas admis qu'un artiste reste conséquent avec lui-même et si les marchands de tableaux réclament d'un même faiseur le même plat avec la même sauce, la badauderie bourgeoise et le snobisme mondain veulent être amusés par des ragoûts toujours nouveaux. On n'admettait pas que Carrière se maintînt dans ses harmonies en sourdine pour traduire le rêve profond, attendri et enveloppant, souriant et douloureux, formé en lui par la contemplation des choses si graves de la vie, comme si l'artiste n'était pas libre de choisir et de conserver les moyens qui lui sont propres du moment qu'il arrive exactement à sa fin.

Comprise aujourd'hui dans son idéal, admise dans ses procédés, cette figure originale peut être considérée comme une de celles qui ont conduit vers son rôle expressif et humain l'évolution marquée si puissamment par les principaux représentants du groupe réaliste. Car c'est bien la reprise et le développement, dans un sens moral plus déterminé, des tendances précédemment signalées de Cals, de Millet,



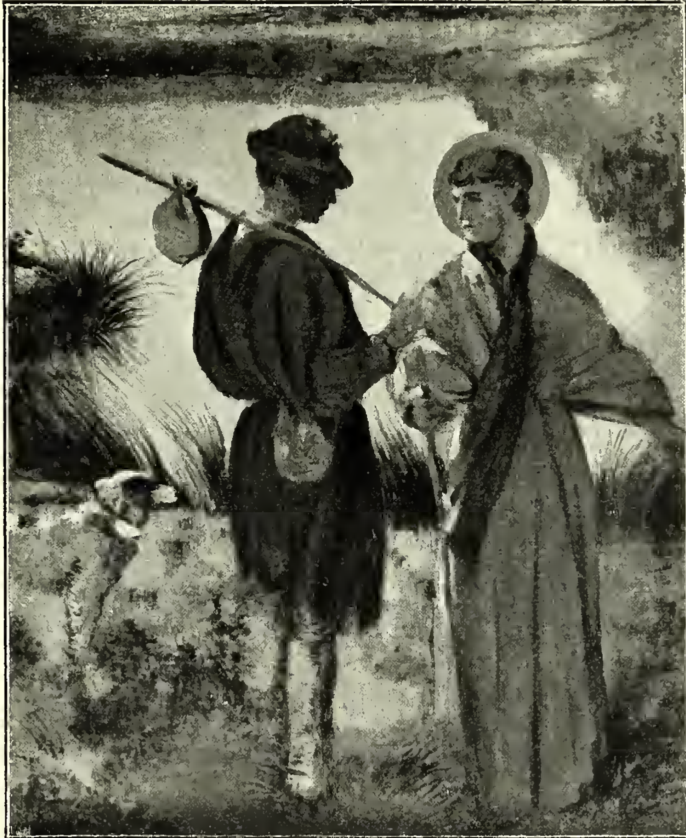
L'Édition d'art.

Carrière : Maternité.

de Bonvin, de Fantin. C'est en face de l'œuvre de Roll, représentation plus spéciale de la vie extérieure du peuple, l'exaltation de l'intimité du foyer.

Élève de Cabanel, Carrière concourut même pour Rome en 1876, année où il exposa aussi pour la première fois. Mais il avait subi de bonne heure de fortes influences qui combattirent efficacement en lui l'enseignement, d'ailleurs assez éclectique et libéral, comme on sait, du brillant académicien. Le hasard d'un séjour à Saint-Quentin l'avait mis en face de cet incomparable traducteur de la physionomie humaine, La Tour. M. Geffroy, l'historien attitré de Carrière, rappelle heureusement une observation fort juste de Edmond de Goncourt attribuant à ce contact le sens si particulier des volumes, de la construction, qui caractérise la vision de Carrière. Il fut ensuite attiré par Rubens et par Velasquez, c'est-à-dire par les deux plus extraordinaires praticiens et harmonistes, et bientôt il se créa, sous ces influences, une première manière à lui, très délicatement pittoresque, où de jolies colorations roses, blanches et bleues, jouent avec un éclat discret sur le fond brun des neutres et que relèvent de légers empâtements se fondant dans la transparence des frottis. Il suivait ces maîtres de prédilection, assez innocemment, il est vrai, et sans y apporter la persistance systématique que nous regrettons de constater chez certains bons artistes, voués à perpétuité aux accoutrements d'opéra comique empruntés au passé, mais jusqu'à donner alors à ses modèles, modèles enfants, il faut le spécifier encore, des déguisements qui les rapprochaient des modèles des maîtres aimés. Tels sont ces enfants à la collerette tenant ici un plateau, là un bock de bière, ou serrant un chien dans leurs petits bras, et ces fillettes blondes, les cheveux attachés de côté par un nœud rose, avec des petits airs d'infantes. Le souvenir de Velasquez le poursuit jusque dans son tableau des *Dévideuses*. En 1886, le *Premier voile*, en 1887, le portrait du sculpteur *Devillez* marquent chez Carrière l'origine d'une manière de plus en plus exempte de coquetteries professionnelles, d'une manière sérieuse, tendre, attachante, et qui s'élargira avec un style chaque jour plus ample dans l'expression, et une signification morale chaque jour plus haute et plus générale.

Il sacrifiera dès lors volontiers ses primes qualités de coloriste pour accentuer avec énergie, au milieu de la buée mystérieuse et profonde qui plonge ses personnages dans le demi-jour de leur atmosphère spirituelle, ses facultés rares de dessinateur cherchant la forme dans les saillies, les épaisseurs, les volumes, — «les formes, dit-il, qui ne



E. Lévy, édit.

Cazin : Tobie. (*Musée de Lille.*)

sont pas par elles-mêmes, mais par leurs multiples rapports»[1], — avec un sentiment du modelé qui fait honneur à son premier maître, La Tour, et qu'on ne trouverait développé à ce point que dans l'œuvre d'un sculpteur.

Son idéal michelangelesque le rapproche alors de Rodin et aussi de Daumier. Il en a la puissante synthèse de lignes, les modelés souples

[1] Gust. Geffroy, Carrière, l'*Édition d'art.*

et fuyants, il a les courbes éloquentes de leur arabesque, leur caractère puissamment expressif.

Dès ce moment les scènes de famille passent des jeux d'enfants, des petits coins de chambre ou de salle à manger, aux baisers graves et inquiets des mères, aux tendresses toujours troublées par quelques secrètes angoisses. Ce sont des baisers du soir, des mères pressant leurs enfants dans leurs bras, de chères petites têtes blondes endormies sur le coin d'une table, des tendresses fraternelles où les enfants ont déjà des airs réfléchis et songeurs.

Sous la poussée des événements, au contact de la vie et des hommes de pensée, son esprit impressionnable, mêlé aux choses de son temps, se modifie encore dans un sens plus général. Le *Théâtre de Belleville*, le *Christ en croix*, le panneau pour la décoration de l'amphithéâtre de l'enseignement libre à la Sorbonne correspondent à des préoccupations ambiantes de sympathie pour les milieux populaires, de néo-évangélisme moderne. De même, le choix de ses portraits marque, comme chez le peintre anglais Watts, la recherche d'une signification morale. Après Daudet ou Goncourt, Puvis de Chavannes ou Rodin, Verlaine ou Jean Dolent, G. Geoffroy ou G. Séailles, c'est, en effet, le colonel Picquart, Élisée Reclus, Blanqui, Anatole France. Carrière prouvait ainsi une fois de plus par cette grande œuvre, qui est loin encore d'être close, tout ce que la vie, la vie actuelle, la vie quotidienne peut offrir à l'imagination des artistes de nobles images et de belles inspirations.

Nous avons observé à l'occasion des événements de 1848, que le mouvement démocratique et social manifesté dans les arts par un courant philosophique, scientifique et réaliste avait vu naître en face de lui une contre-partie mystique et religieuse, issue de son côté, d'autres ébranlements de l'opinion. Le même contraste devait se reproduire au milieu des mêmes contradictions de la pensée. Tandis que, en face de l'œuvre réaliste et foncièrement laïque des Zola, des Flaubert et des Maupassant, s'était formée toute une littérature réaliste aussi, mais mystique, avec les romans de Barbey d'Aurevilly, de Huysmans, de J. Péladan, ou les poésies de Verlaine, se produisait

dans l'art, en face du mouvement populaire reconstitué autour des diverses personnalités que nous venons d'examiner, toutes sortes de formules plus ou moins religieuses, mystiques ou symbolistes, un petit mouvement dont nous retrouverons l'expression plus particulière dans les générations suivantes.



Revue de l'Art ancien et moderne. CAZIN : La fuite en Égypte.

Toutefois, dès lors, à côté de ce catholicisme déliquescent, morbide et romantique, aussi proche de l'occultisme et de la magie que de l'orthodoxie, se dessinait un mouvement plus franchement ou plus purement chrétien, d'un christianisme sans dogmes, sans église, sans autorités et sans hiérarchie, un courant proprement évangélique. Cet état d'esprit avait été préparé en France par des éléments de toutes sortes. Dans la lutte, qui marquera le cours entier du siècle, entre la science et la religion, l'Église ou plutôt ceux qui tentaient de la rajeunir, de la mettre d'accord avec les idées et les mœurs du jour, s'essayait à certains compromis et s'appuyait étroitement sur le peuple. Ce courant de christianisme démocratique, de socialisme chrétien, déjà sensible en 1848, se développa à une heure où l'esprit laïque et l'esprit religieux se disputaient plus énergiquement la domination réelle, où l'Eglise semblait se relever sous l'influence d'un pontificat

IMPRIMERIE NATIONALE.

qui s'annonçait comme particulièrement brillant. Mais ce néo-évangélisme humanitaire, égalitaire et sentimental eut surtout son point de départ, en dehors de ces tendances de politique religieuse, dans l'ordre des choses littéraires et trouva, du moins, son instrument le plus puissant et le plus sûr de propagande et de prosélytisme avec le prestige considérable exercé sur les imaginations, les unes troublées ou exaltées, les autres se cherchant un idéal moral, par les grands écrivains russes, Tolstoï et Dostoiewski.

Leur sentiment de pitié sans limite pour les humbles, les malheureux, les parias, les déshérités, tous les «pauvres gens», les «humiliés» ou les «offensés» à quelques bas-fonds sociaux qu'ils pussent appartenir, leur amour du prochain poussé jusqu'à l'exaltation dernière de l'esprit de sacrifice, tout ce sublime altruisme évangélique pénétrait la pensée, d'autant plus profondément qu'on sentait dans ces livres un réel accent de sincérité, une abnégation complète des vanités littéraires, qu'on voyait qu'ils étaient dépouillés de tout artifice, de tout moyen à effet, de ces grosses antithèses romantiques qui, chez nous, dénaturent les *Misérables* ou de ce mélodrame de feuilleton qui a rendu illisibles pour l'avenir les *Mystères de Paris.*

En art, cet esprit de sympathie profonde pour les humbles associé au sentiment religieux avait trouvé une expression particulièrement haute et solitaire dans la figure de J.-F. Millet. Toute son œuvre exhale ce parfum austère, mystique et évangélique.

Pénétré des grandes et simples images de la Bible et des Évangiles, il en avait, nous l'avons vu, retrouvé la simplicité et la grandeur dans les actes coutumiers de la vie du paysan. Ce rapprochement se fait partout de lui-même dans son œuvre, sans sujet déterminé. Mais il précisa un jour cette association avec un caractère plus concret en transposant exactement dans le milieu rural contemporain une scène empruntée directement aux Saints Livres : l'histoire de Tobie, traitée déjà dans le même sens par Rembrandt, reprise plus tard par Cazin. Car Millet, dans sa lecture assidue de la Bible et des Évangiles, s'était rencontré avec le génie exceptionnel de cette petite Hollande protestante et républicaine qui, jusqu'à ce jour, au milieu des pompes et des magnificences catholiques de l'Italie et des Flandres, en avait

seul compris la haute signification humaine et divine et la grandiose simplicité.

L'héritage de Millet et de Rembrandt fut recueilli à la date où nous sommes par J.-C. Cazin.



Baschet, édit.

Cazin : Judith.

Bien qu'il ait été plus connu, à la fin de sa vie, comme paysagiste et qu'en effet, sous cet aspect, il occupe dans notre école une place à part, Cazin tenait beaucoup à son titre suranné de « peintre d'histoire ». C'était par là, d'ailleurs, qu'il avait débuté, mêlant, dès ses premiers salons, ses études réalistes et ses conceptions légendaires ou poétiques, les unes s'appuyant sur les autres et se pénétrant mutuellement.

Déjà en 1863, James Tissot, dans son histoire de l'*Enfant prodigue*, conçue en une suite de quatre tableaux suivant le style narratif des préraphaélites anglais et sous l'influence à la fois poétique et réaliste de ce milieu, avait travesti entièrement la parabole sacrée en

sujets tout modernes avec un certain piquant qui essayait de rajeunir la scène et l'émotion.

Cazin avait, lui aussi, été mêlé un instant à ce milieu britannique, mais il avait voisiné plus volontiers avec Burne-Jones, décorateur ingénieux et conteur délicatement ému. Et il tenait de sa nature propre et de son milieu primitif un amour profond des réalités vivantes, un sentiment rare des accords et des harmonies du paysage. Sur lui la nature avait toujours un extraordinaire pouvoir d'évocation. Ses yeux clairs et pénétrants fixaient avec une sûreté méthodique l'image exacte des choses dans ce cerveau si savamment modelé par Lecoq de Boisbaudran que rien de ce qui s'y était une fois marqué ne s'en effaçait jamais. Mais ce cerveau où s'étaient amassés tant de rêves et tant d'images, vibrait au moindre contact de la nature et la peuplait, avec la candeur et la puissance d'une imagination d'enfant, du monde imaginaire au milieu duquel il vivait en familiarité quotidienne. Dans le petit royaume qu'il s'était constitué sur la dune aride d'Equihen, la moindre butte de sable, la moindre touffe de genêts, la moindre flaque d'eau évoquait nettement aux yeux intérieurs de l'âme les saintes histoires d'Agar et Ismaël, de Judith ou de Tobie.

Il faut dire qu'il lisait la Bible comme la lisaient Millet, Poussin et Rembrandt, ses maîtres de prédilection. La Bible et les Évangiles étaient ses livres de chevet. Car il aimait les livres simples qui parlaient par images; il aimait les paraboles, les fables, les «moralités» et ses livres préférés étaient encore Homère et La Fontaine.

L'influence de Poussin et de Rembrandt se fit sentir de bonne heure sur son esprit. Au premier, il prenait l'ordonnance auguste de ses lignes, la grandeur éloquente du paysage, la valeur expressive des tons, l'accord étroit des figures avec le décor; à l'autre, au grand magicien qui faisait jaillir l'or de la lumière de la brume opaque des cieux bas et pesants et de l'ombre lourde des ghettos, il empruntait cette simplicité familière, ce sentiment populaire, cette résurrection de la pensée évangélique transportée dans le milieu contingent qui l'entourait.

Cette tendresse fraternelle, cette pitié généreuse, ces premiers sentiments des devoirs de la solidarité humaine dont la vertu trans-

figurait dans son rayonnement de lumière et d'amour toutes les plus misérables choses de la vie, toute cette clarté supérieure qui s'élève des *Pèlerins d'Emmaüs* ou du *Bon Samaritain* a illuminé, en effet, d'un reflet bienfaisant l'œuvre de Cazin. Nul n'a environné d'une



Baschet, édit.

Besnard : Mme R. Jourdain.

atmosphère plus attendrie les choses les plus pauvres et les plus dédaignées de la terre et de l'homme, réunies par lui sous la splendeur infinie des cieux dans leur égale humilité.

Aussi, dans ces sujets qu'il emprunte aux livres sacrés ou plutôt dans ces sujets des livres sacrés qui se réalisent constamment à ses

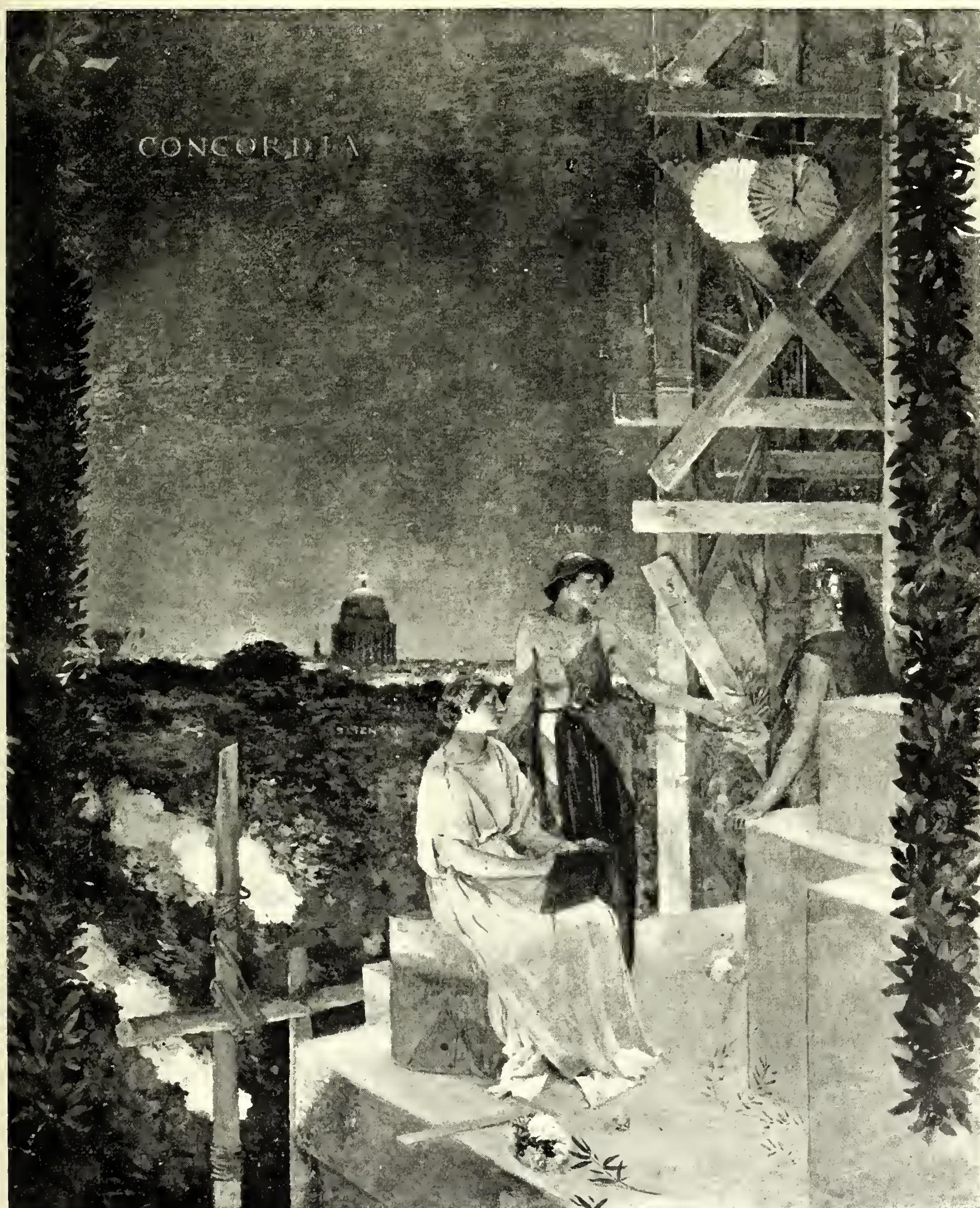
yeux sur la dune mélancolique et fleurie d'Equihen, ce n'est point les fastes héroïques du peuple hébreu, ni les actes douloureux de la grande tragédie chrétienne qui se déroulent à son imagination exaltée, mais des scènes d'humbles détresses, d'angoisses intimes, d'obscurs dévouements, d'isolement et d'abandon. C'est *Agar et Ismaël* perdus au milieu des sables, le *Départ* de Tobie après les épreuves paternelles, l'exil des premiers humains chassés de leur Éden fortuné (la *Terre*), la fuite en Égypte des divins proscrits, et Judith, qui n'est plus pour lui la belle veuve du riche Manassé, mais une modeste et vaillante Jeanne hébraïque.

Conformément aux habitudes simples, naïves et ingénues de son radieux guide, il place ses sujets en plein dans la vie de son temps, dans le décor familier où s'écoule la plus grande partie de son existence, avec les personnages qui l'entourent et jusqu'aux accessoires du costume qui leur appartient ou du mobilier coutumier. Tantôt employés dans leurs principes essentiels, tantôt combinés par un choix subtil et des arrangements exceptionnels, ces éléments pittoresques contribuent à concrétiser la scène ou à la dépayser.

C'est ainsi que Cazin rajeunit toutes ces vieilles légendes sacrées qu'on avait tenté sans succès de renouveler, sous l'impulsion de l'école orientaliste, par l'adaptation des éléments empruntés à la vie des nomades du désert algérien, grâce à l'accent concret de la chose vécue, au charme toujours nouveau et imprévu qui est au fond de toute réalité lorsqu'elle est pénétrée par l'œil d'un véritable voyant.

Et à cette heure même où par une autre source plus large et plus abondante se répandait dans les esprits ce courant tiède de ferveur néo-évangélique venu de l'orient septentrional, à cette heure où commençait à rayonner la grande œuvre légendaire et naturaliste de Puvis de Chavannes, où se dégageait également le mysticisme de Bastien-Lepage, Cazin, reprenant la pensée de Millet avec un accent moins âpre, plus attendri et consolant, apportait une formule qui réalisait dans l'art cet idéal à la fois réaliste et poétique, religieux et populaire.

Après les premiers mouvements de surprise, cette formule fit fortune. A l'étranger comme en France, de divers côtés, des tentatives



E. Lévy, édit.

Cazin : Souvenir de fête.

analogues avaient été entreprises pour renouveler la source de l'art religieux, épuisée par les fastidieuses et plates répétitions des traductions scolaires. On eut recours, comme chez nous, — et sans plus de succès, — soit à l'archéologie, soit à l'ethnographie. En Allemagne, un effort intéressant fut tenté par M. von Gebhardt dans un sens plus expressif et humain en s'appuyant sur le souvenir des vieux maîtres locaux. Mais, préparé par ces essais et sous l'influence de Cazin, avec l'application intelligente des mêmes principes et un sentiment aussi sincère et ému de foi naïve, un jeune peintre de ce pays, M. von Uhde, reprenait heureusement cette tentative d'assimilation au milieu contemporain des épisodes de la vie du Christ. Ces nouveaux efforts couronnés de succès frappèrent vivement l'attention du public et des artistes et bientôt un courant religieux et populaire se dessina auquel participèrent les écoles les plus éloignées, les tendances les plus diverses, et chose curieuse, des talents surtout plus spécialement naturalistes. C'étaient Lhermitte, Duez, puis Dagnan-Bouveret et Burnand qui en demeureront l'expression la plus durable, l'américain Melchers, etc.

Les formules de Cazin ou de M. de Uhde ne parurent même pas à quelques-uns définitives. D'autres vinrent qui voulurent ajouter un enseignement immédiat aux scènes de la vie du Nazaréen. Sous l'influence, cette fois, du milieu littéraire, du roman russe et du théâtre scandinave, un Norvégien, M. Skredswig, jusque-là robuste paysagiste et animalier, affirmait la volonté de donner, dans le *Fils de l'homme*, l'interprétation nouvelle et l'enseignement immédiat que les grands écrivains du Nord, convertis en apôtres des temps nouveaux, tiraient de la doctrine évangélique.

Jésus, considéré comme le défenseur des humbles, des souffrants, des déshérités, comme le messager venu pour porter la parole d'amour et de fraternité, servait de figure symbolique à des esprits qui établissaient des rapports entre le puissant courant démocratique et socialiste actuel et la révolution occasionnée dans l'ancien monde par l'avènement du Christianisme. Non seulement le milieu dans lequel se développait l'histoire de Jésus se rajeunissait en se transportant de nos jours, mais le Fils de l'Homme lui-même, abandonnant sa robe

blanche sans couture, dépouillant sa physionomie légendaire de beau sémite aux cheveux roux, empruntait le visage et le costume des classes prolétariennes modernes, de l'ouvrier mineur, puddleur ou carrier, de celui qui fait aujourd'hui le nombre, la foule et auquel tous les partis, paraphrasant la parole évangélique, viennent parler de fraternité, d'amour, de justice et d'égalité.

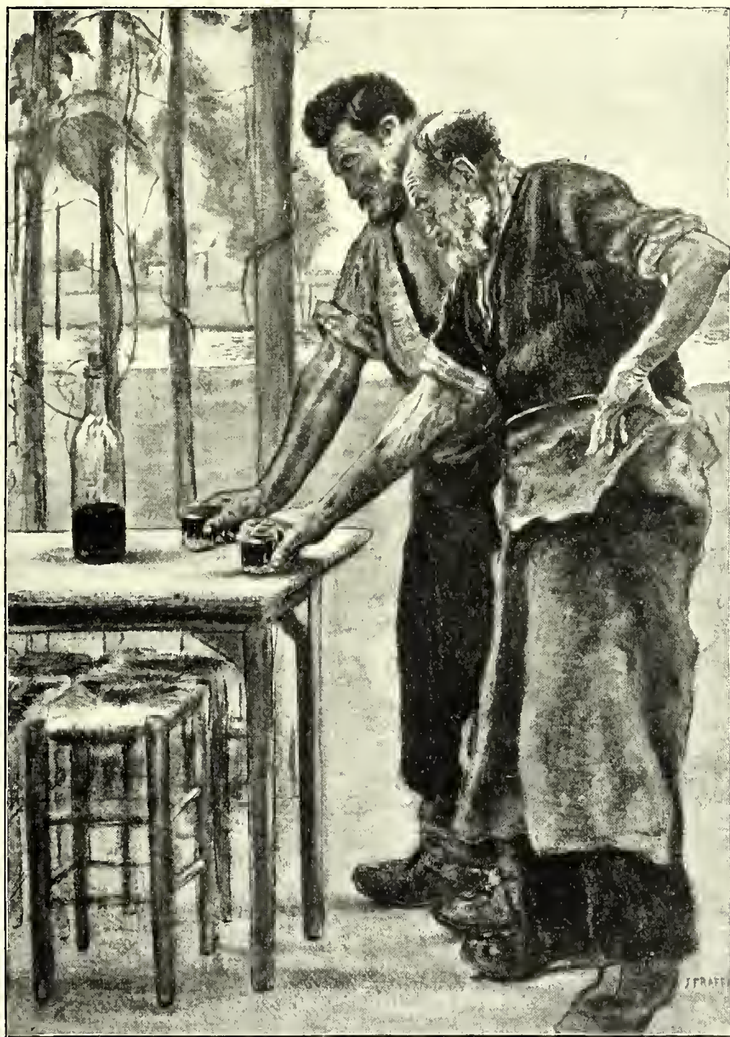
Cette peinture fit à son tour école, et dégénéra bientôt en exagérations réalistes et en paraboles outrées, — si l'on peut traiter d'école les derniers échos qui vinrent clore ce renouveau momentané de la peinture de sujets religieux. J'ai parlé de M. Melchers. On se souvient sûrement de ses *Pèlerins d'Emmaüs*, où Jésus est assis entre deux paysans qui boivent ferme dans une salle d'auberge. On se souvient aussi de l'*Hôte* de M. Jacques Blanche, fourvoyé, lui aussi, un instant dans ce chemin périlleux; l'*Hôte*, sous-entendu qui voile avec pudeur cette transposition un peu déroutante d'un épisode évangélique.

Ici, dans une salle à manger bourgeoise, simplement mais confortablement meublée, au milieu d'une table proprement servie, le Fils du Charpentier est assis, en robe de chambre japonaise et tenant un petit pain qu'il semble bénir; il est entouré de personnages divers parmi lesquels un vieux mouleur en blouse blanche avec un fez sur la tête, de grandes jeunes filles simples et élégantes et une fillette en toque d'astrakan se rendant à son lycée. M. Blanche doit bien s'amuser aujourd'hui lorsqu'il pense à ses anciennes velléités mystiques.

Mais l'exemple le plus violent et le plus caractéristique est celui qui fut fourni par M. Jean Béraud, jadis peintre de genre si spirituellement observateur des milieux parisiens, — qu'on se souvienne de sa *Salle Graffard!* — avec sa *Madeleine*, agenouillée au milieu de rastaquouères à moitié gris de champagne, et surtout sa *Descente de croix*. Cette allégorie réelle, eût dit Courbet s'il eût pu sans horreur fixer ses regards, sinon sur la peinture, du moins sur les enseignements qu'elle comporte, réunit autour du divin crucifié descendu du poteau infâme, un brave curé en soutane, des ramasseurs de bouts de cigare, des femmes en deuil et un pauvre gueux en blouse bleue, montrant le poing à la société, à la grande Jérusalem, pourrie de vices et d'iniquités, qui élève derrière la grande butte sacrée de Montmartre,

les cheminées noires de ses usines, les coupoles de ses théâtres, les toits noirs de ses gares ou de ses grands magasins.

Une dizaine d'années environ s'était écoulée depuis l'apparition des diverses manifestations spéciales que nous venons d'étudier. Du milieu



Baschet, édit.

J. Raffaëlli : Les Forgerons.

des protestations et des admirations qu'elles avaient soulevées, des compromis de toutes sortes qui en étaient issus, de l'atmosphère brouillée et animée qu'elles avaient créée, naquirent de nouvelles combinaisons en vue de trouver une expression toujours plus proche de la vie moderne.

Les deux plus significatives, à coup sûr, furent celles qui correspondent aux noms de J.-F. Raffaëlli et de Albert Besnard.

Le premier fit, si l'on peut dire, sa première communion artistique dans l'atelier de M. Gérôme, qui doit encore en faire pénitence. A vingt ans il débuta au Salon, inaperçu; et, après toutes sortes d'avatars pour gagner sa vie, toutes sortes de voyages, il commençait à trouver sa voie dans la direction des impressionnistes avec lesquels il fit campagne en 1880, et dont il garde, en les exagérant encore dans ses paysages, les habitudes d'abréviations libres et hardies. Enfin, en 1884, il affirma seul sa personnalité déjà toute développée, dans une exposition qui eut lieu 28 *bis*, avenue de l'Opéra. Cette exposition comprenait 175 sujets dont deux sculptures et quelques eaux-fortes. Les peintures étaient classées en une répartition méthodique, sous des rubriques dont l'énoncé atteste un idéal également raisonné et méthodique dans la pensée de l'auteur. Le catalogue en était, d'ailleurs, suivi d'une sorte de manifeste-programme sur les *mouvements de l'art moderne* et sur le *beau caractériste*, formule par laquelle il résumait l'ordre de ses recherches.

Si j'essayais de rapprocher la figure de Raffaëlli de celle de Chenavard, nul doute que je n'obtinsse un succès d'effarement plus encore que de surprise. Et pourtant si vous comparez certains passages des déclarations de M. Raffaëlli des aphorismes classiques de Chenavard, vous découvrirez chez ces deux artistes, en apparence si éloignés l'un de l'autre, des conclusions qui ne sont pas sans analogie.

J'ai déjà dit le rôle que Chenavard assignait à l'art présent en regard de l'art du passé. Celui-ci avait donné toutes les formes les plus hautes dans l'ordre de la beauté plastique; nous ne pouvons plus lutter avec lui sur ce terrain et nous devons nous servir de tout ce qu'il a apporté à l'intelligence humaine comme de moyens d'expression pour atteindre un idéal nouveau qui est un idéal d'enseignement moral. Raffaëlli assigne un même sort à l'art du passé et une fin identique au présent et à l'avenir. «Tous les moyens d'art du passé, dit-il, ne devraient être considérés par nous, artistes, que comme des moyens d'expression et jamais comme quelque chose d'admirable en soi. . . Que peut nous importer la beauté d'un art en soi, d'un métier

manuel quelque beau et passionnant qu'il soit? Ces métiers ne sont-ils suffisamment connus et en exemple dans nos musées?» Et la fin qu'il assigne à l'art est une fin d'ordre philosophique, la recherche du



E. Lévy, édit.

Besnard : Portrait (Mme Réjane).

beau « caractériste » qui est « le beau essentiel à une époque positiviste » et qui « doit être en même temps le beau naturel, le beau intellectuel et le beau artistique, menant comme fin au beau moral. » Il nous dit encore, pour le faire parler, toujours lui-même, que « la recherche par les arts des caractères doit être la recherche des

lois morales et physiques déterminant les individualités et les phénomènes de la nature » et les individualités, pour lui, l'homme moderne, c'est « l'homme plus grand en raison, plus dégagé des fanatismes, l'homme *scientifique* ».

Je pourrais multiplier les citations pour justifier ce rapprochement entre le peintre des chiffonniers et l'auteur de la *Chute des religions*.

C'est que l'un, avec sa forte culture de lettré, d'érudit, de mythologue, l'autre, avec son acquit mélangé d'intelligence primesautière défrichée à tout hasard, ils se placent tous deux, à quarante ans d'intervalle, à un point de vue spécialement philosophique et marquent chacun à leur façon, sous les formes les plus opposées, une tendance générale qui s'accentue chaque jour, à s'écarter de la formule de « l'art pour l'art » afin de réaliser l'idéal rêvé par Thoré de « l'art pour l'homme ».

Ici, à dire vrai, il n'est plus question de la philosophie de l'histoire; nous sommes, comme eût dit Laviron, dans l'*actualité* à pleins bords.

Portraits-types de gens du bas peuple, dit en débutant le catalogue de 1884 et il aligne, au-dessous de cette catégorie, terrassiers et fumistes, chiffonniers, marchands d'habits, marchands de chiens et marchands de marrons, déclassés et buveurs d'absinthe, voleurs et recéleurs, miséreux et loqueteux, qui n'ont de comparable que leur misérable décor, les portraits-types de lieux qu'il appelle *Caractères de la banlieue*.

Ce sont ensuite, à travers ce qu'il appelle « études, fables, pantomimes et paysages », les *portraits-types* de petits bourgeois, rentiers, employés, lecteurs du *Petit Journal* qu'il représente, celui-ci, devant la barrière qu'il vient de peindre, tel autre regardant ses soleils, ou qu'il réunit sous le titre de *Scènes de mœurs*, tels les *Invités attendant la noce*, venus au Luxembourg par le don Charles Hayem, la *Promenade du chien*, la *Parade des saltimbanques*, *Discussions politiques*, les *Malades*, etc.

Dans ces scènes réalistes, si j'ose employer ici ce terme, car il faut voir avec quelle verve et aussi avec quelle critique déliée et perspicace il juge les *réalistes* et les *naturalistes*, — comme ceux-ci d'ailleurs avaient antérieurement jugé les romantiques — dans ces scènes *caractéristes*, dirai-je, pour me servir des propres expressions de l'auteur, il dégage avec une intelligence clairvoyante, une observation spirituelle

et méthodique, le pittoresque expressif des choses les plus humbles et les plus dédaignées, comme avant lui avaient fait Cazin et bien antérieurement encore Hobbéma. Mais le grand paysagiste de Harlem se contentait d'être intime et familier; Cazin songeait en penseur ému et attendri; Raffaëlli, avec une sorte d'humour personnelle, faite d'ironie dissimulée, tantôt bonhomme, tantôt pitoyable, éveille notre intérêt surpris et notre curiosité, un peu méprisante mais sympathique, pour ces misères et ces médiocrités.

Cette forme descriptive de notre société démocratique actuelle n'est plus traitée avec des préoccupations ou des tendances politiques ou sociales, sentimentales ou mystiques. Ce qui la caractérise, c'est un art conscient, un esprit d'observation critique, non point indifférent et tout au contraire intéressé et attentif où, suivant les termes du jargon philosophique employé avec un certain genre de coquetterie par notre peintre *caractériste* «le subjectif se mêle à l'objectif» et qui a pour ambition de laisser un portrait physique et moral de la société contemporaine.

Dans cet ordre d'idées, une physionomie très originale à signaler, bien qu'il pût paraître, au point de vue technique, plus à propos d'en parler à l'occasion de la gravure, puisque son œuvre appartient presque exclusivement au «blanc et noir», est le dessinateur Paul Renouard. Il est célèbre par ses sériés sur la vie anglaise, qu'il a pénétrée plus intimement peut-être qu'aucun artiste indigène, et sur les événements les plus importants qui ont intéressé ou passionné notre pays; entre autres, l'Exposition universelle de 1900, l'affaire Humbert et surtout l'affaire Dreyfus. Celui-ci est plus qu'un peintre de la vie moderne, c'en est le journaliste supérieurement informé, le reporter extraordinairement intelligent et clairvoyant, qui, d'un regard vif et rapide de ce gros œil à fleur de tête auquel rien ne semble devoir échapper, perçoit immédiatement ce qui doit être vu et retenu de pittoresque, d'instructif, d'humoristique, ou même de grand et de tragique, car ce chroniqueur sait à l'occasion s'élever jusqu'à l'Histoire, et le note fidèlement d'un crayon ferme, prompt et hardi, avec une puissance de vérité qui localise sûrement la scène et le milieu, silhouette énergiquement les personnages, accusant avec décision et précision les caractères et les types dans les races et dans les individus.

Cazin affectait toujours de considérer Paul Renouard comme un ancien camarade de la « petite école »; il peut être confondu, en effet, dans le groupe des élèves de Lecoq de Boisbaudran. Du moins, l'a-t-on heureusement choisi aujourd'hui pour tenir la place de ce maître.

Tout autre, certes, est la physionomie de M. Besnard. Elle est essentiellement, elle aussi, moderne ou *moderniste*, si l'on veut, et de même consciente et clairvoyante. À l'artiste s'ajoute un homme à idées, un esprit réfléchi et critique; c'est un des rares artistes ne craignant pas à l'occasion de formuler par écrit le résultat de leurs observations et de leurs réflexions. Car ils ne sont pas nombreux, depuis les grandes époques romantiques, les artistes qui nous dévoilent le travail intérieur de leur pensée ou nous guident à travers celle de leurs confrères. Ils y apportent bien souvent, comme en témoignera le rapport spécial sur la peinture à l'exposition décennale de M. Guillaume Dubufe, critique aussi avisé qu'organisateur ingénieux et habile décorateur, avec un esprit d'impartialité qu'on leur conteste souvent à tort, des jugements sûrs et des points de vue inattendus.

La personnalité de M. Besnard est donc formée d'un singulier, complexe et attrayant mélange d'intelligence consciente, de faculté d'observation critique et subtile, d'esprit compréhensif et scientifique, si l'on peut dire, associé à une sensibilité organique exceptionnellement développée, le tout servant une imagination mobile, souple, impressionnable, facile à s'émouvoir.

C'est en 1886 qu'il prit place dans sa génération par le portrait de *Madame Roger Jourdain*, qui, pour ne pas manquer à l'usage, provoqua son petit scandale. On n'a pas oublié cette jeune femme s'avançant, en robe de soirée, sur une vérandah, éclairée d'un côté par l'illumination rouge et or de la salle et de l'autre côté par la lumière froide et bleuissante de la nuit. Comme toujours on cria à l'impressionisme. C'était l'anathème du jour. Il y en avait bien quelques traces réelles, mais le public criait : haro! sans les distinguer.

Jusque-là, M. Besnard s'était, pendant dix ans, cherché dans l'histoire, l'allégorie, le portrait et jusque dans les sujets réalistes, comme le *vieux Carrier* — lui aussi! — du Salon triennal de 1883. Élève de Cabanel et d'un artiste, J. Brémond, confondu dans l'injuste



E. Lévy, édit.

Jules Chéret : La Musique.

oubli qui en a englouti tant d'autres, ce produit peu banal de l'École des beaux-arts fut de plus pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Il y resta jusqu'en 1879, après quatre ans d'un séjour en Italie, maintes fois renouvelé, qui n'a pas été sans avoir sa part dans la formation de sa personnalité. Il séjourna ensuite à Londres et, par ses anciens et ses modernes, de Van Dyck ou de Gainsborough à Watts ou à Turner, y compris notre compatriote Legros de qui il exécuta un beau portrait et qui lui donna assurément quelques conseils pour ses premières gravures, l'Angleterre exerça aussi sur son œil attentif et son cerveau réfléchi une attraction, indéterminable par la diversité des impressions confondues et assimilées.

Quand M. Besnard revint à Paris, on était en pleine effervescence du mouvement impressionniste et en plein succès du compromis de Bastien-Lepage. Comment cet esprit aussi éveillé, cet œil aussi curieux serait-il resté indifférent à des manifestations si propres à l'émouvoir? Près de Degas, de Manet, de Monet ou de Renoir, il s'affinait, se libérait, sentait se développer en lui, avec le sens naturel des volumes, le sentiment d'une mimique moins convenue, du dessin des formes en mouvement et en même temps ce goût pour l'inattendu des effets, pour les éclairages singuliers que produit la lutte des jours naturel et artificiel. Et il créait bientôt à sa suite, dans cette voie luministe, un entraînement général qu'excitèrent encore au dehors, comme pour rivaliser avec la magie de la peinture, de petits événements contingents : l'apparition des premières féeries des fontaines lumineuses et la danse serpentine de la Loïe Fuller. C'était la science mise au profit de la joie des yeux. Il n'en est pas autrement dans l'art de Besnard. C'est la science qui renouvelle la fantaisie et le rêve.

Il se jouait avec une audace et même une témérité sans égale de ces difficiles problèmes. Devant ces accords imprévus de complémentaires, devant ces contrastes aigus de tons chauds et de tons froids et la virtuosité périlleuse de sa technique savante et rapide de dessous, de glacis et de pâtes fines, on eût crié à tout autre : casse-cou ! mais il retombait toujours solidement sur ses pieds.

Au milieu de tous les sujets qu'il a traités, portraits animés par l'attitude, la démarche ou les effets lumineux, allégories, qu'il sort

des rébus conventionnels pour leur infuser une vie supérieure par la vraisemblance et un nouveau mystère par la gloire d'une lumière apothéotique, scènes réelles de mœurs, et surtout scènes pittoresques d'Algérie ou d'Espagne qu'il traduit avec une rare saveur exotique, ce compréhensif et cet imaginatif, s'il faut définir avec lui l'imagination, «la faculté de sortir de soi-même, de deviner à l'aide des yeux de l'âme, la corrélation des infinis», triomphe particulièrement dans la connaissance des deux êtres de choix : la femme et le cheval. Car il est du très petit nombre d'artistes qui aient vraiment compris l'harmonieuse beauté du cheval arabe, dont les formes élégantes, fières, sveltes et nerveuses parlent de mouvement même dans le repos, et la grâce insinuante et sensuelle de son pinceau souple, alerte, ondoyant et caressant a trouvé le secret de pénétrer cet être troublant et mystérieux, éternel inconnu, «cet être du soir qui s'avance vers vous en ondulant sous les lumières d'une fête»[1], la femme du monde, qu'il entoure de l'éclat artificiel de son atmosphère réelle qui est aussi son atmosphère morale.

On a rapproché maintes fois M. Besnard des fantaisistes charmants du XVIIIe siècle. Toute sa féerie *a giorno* a bien quelque chose d'un Embarquement pour Cythère. Il a peut-être aussi quelque aïeul du côté de Fragonard, cet impertinent et délicieux Frago qui aimait tant, lui aussi, les fantasmagories de la lumière. A moins qu'il ne faille remonter tout simplement au superbe et joyeux ancêtre d'Anvers, le premier peintre heureux de la femme, qui peignait la sienne, comme on voit dans ce magnifique portrait du Louvre, avec un mélange surnaturel de miel, d'ambre et d'or.

Ce contraste paradoxal d'un art d'imagination et de caprice, réveillé et renouvelé par la science elle-même, dominatrice du siècle, en face de tous les graves courants troubles et agités que teintent de leurs couleurs sombres les grandes préoccupations d'une grande époque, a besoin d'être complété. Avec Willette qui ressuscitait l'âme candide du bon, tendre et malicieux Pierrot, Chéret règne glorieusement sur les

[1] A. Besnard, *Salon de 1897, Gazette des beaux-arts,* où il faut lire, entre autres, un remarquable passage sur le portrait de la femme du monde.

murailles de la Cité où il entretient le rêve ingénu et badaud des foules. Il relie, lui aussi, dans l'éclat tapageur des lumières heurtées et sous les ailes de ce Moulin qui ont vu voler tant de bonnets, la



Baschet, édit.

WILLETTE : La veuve de Pierrot.

farandole lubrique de ses « fêtards » et de ses « soupeuses » aux théories amoureuses de fêtes galantes, de conversations espagnoles, de pastorales chinoises, de carnavals vénitiens, de « donneurs de sérénades » et de « belles écouteuses » qui, du haut de leurs trumeaux chantournés, firent rêver quelquefois nos aïeules poudrées, les joues flambant de

rouge et le visage étoilé de mouches, les bras nus sortant de leurs manches pagode et leurs doigts distraits jouant avec leur petit nécessaire de galuchat.

XIV

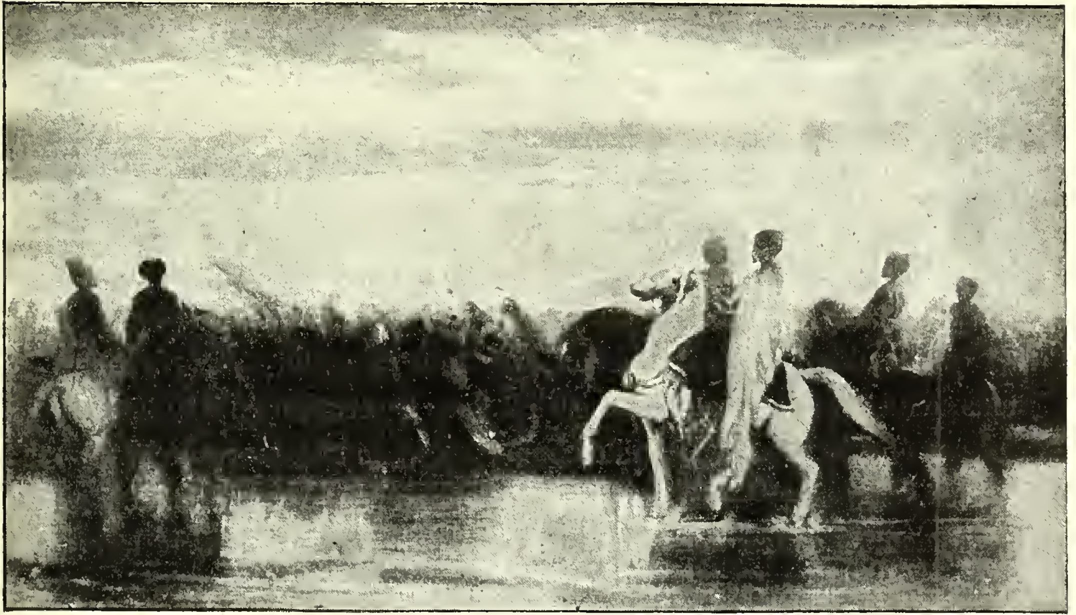
L'ÉCOLE ORIENTALISTE. — L'EXOTISME; EXOTISME ITALIEN ET EXOTISME ORIENTAL. — L'ORIENT DANS LE PASSÉ. — LA PEINTURE ORIENTALISTE AU XVIIIe SIÈCLE; DÉCORATEURS ET DESCRIPTEURS. — LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE; L'EXPÉDITION D'ÉGYPTE; ANDRÉ DUTERTRE, GROS. — L'ÉCOLE MODERNE : LES ROMANTIQUES; LA LITTÉRATURE; LA GUERRE DE L'INDÉPENDANCE GRECQUE ET LA CONQUÊTE DE L'ALGÉRIE. — HORACE VERNET, GÉRÔME, GLEYRE, LANDELLE, ETC. — LE CRÉATEUR DE L'ÉCOLE MODERNE : DECAMPS. — MARILHAT. — DELACROIX. — CHASSÉRIAU. — BELLY. — DEHODENCQ. — FROMENTIN; SA PEINTURE, SES ÉCRITS, PROBLÈMES QU'IL SOULÈVE LE PREMIER. — GUILLAUMET. — SITUATION NOUVELLE DE L'ÉCOLE PAR L'EFFET DES CIRCONSTANCES POLITIQUES. — L'IMPRESSIONNISME : CL. MONET, RENOIR, A. LEBOURG, A. BESNARD. — PRIX DU SALON ET BOURSIERS DE VOYAGE. — E. DINET. — LA SOCIÉTÉ DES PEINTRES ORIENTALISTES. — TRADITION HISTORIQUE DE H. REGNAULT ET DE BENJAMIN CONSTANT. — ORIENT ET EXTRÊME-ORIENT. — MARIUS PERRET, ETC. — VENISE; ZIEM.

Il est une inspiration spéciale à l'école française qui, durant le cours du siècle, a participé aux principaux mouvements de son développement artistique, faisant cause commune au premier rang avec le romantisme, se fourvoyant dans le camp des classiques, et aidant plus tard avec énergie au mouvement analytique, méthodique ou scientifique, qui sous les diverses étiquettes de naturalisme, de réalisme ou d'impressionnisme, a caractérisé les tendances de l'art depuis près de cinquante ans. C'est ce qu'on a appelé la peinture orientaliste.

On sait par quel apport d'incomparables chefs-d'œuvre, avec quel éclat et comme par une sorte d'exaltation nouvelle, de rajeunissement enthousiaste, elle a fécondé et revivifié les divers modes de la peinture : histoire, genre, paysage, pour conserver ces vieilles dénominations académiques.

Longtemps ce rôle avait été tenu par l'Italie qui possédait, côte à côte avec tant de grandeurs naturelles, tant d'impérissables souvenirs et tant d'immortelles interprétations des splendeurs de son ciel et de sa race. C'était vers l'Italie que se dirigeait le rêve de tous les artistes; c'est elle qui fut la seconde patrie, la patrie de choix, la patrie

idéale de Claude Lorrain et de Poussin, comme elle sera encore la terre de prédilection d'Ingres et de Corot. L'intérêt passionné qu'inspiraient ses arts, son passé, sa nature, se reporta, nous l'avons vu, dès le commencement du siècle, sur les héritiers vivants de ce peuple privilégié et, depuis Schnetz et Léopold Robert jusqu'à Hébert, Bonnat ou Jules Lefebvre, ce qu'on peut appeler l'exotisme de la péninsule latine rivalisa avec l'exotisme des pays orientaux pour lui céder enfin toute la place.



Baschet, édit.

Decamps : Le passage du gué.

L'introduction de l'Orient dans les tableaux remonte presque aux origines de la peinture moderne. De bonne heure les scènes de la Bible, de l'Évangile et les récits hagiographiques tracés pour l'enseignement ou l'édification des fidèles sur les parois des églises ou les panneaux des autels, figuraient soit les patriarches ou les prophètes, soit les Juifs crucificateurs, soit les païens persécuteurs sous l'aspect enturbanné des infidèles, car les sectateurs de l'Islam étaient restés vivants dans l'imagination populaire par suite des guerres sarrazines et des croisades et se trouvent fort exactement représentés dans certaines écoles, notamment en Flandre et à Venise, cette ville déjà toute orientale. Qu'on se souvienne seulement de Carpaccio et des frères Bellini

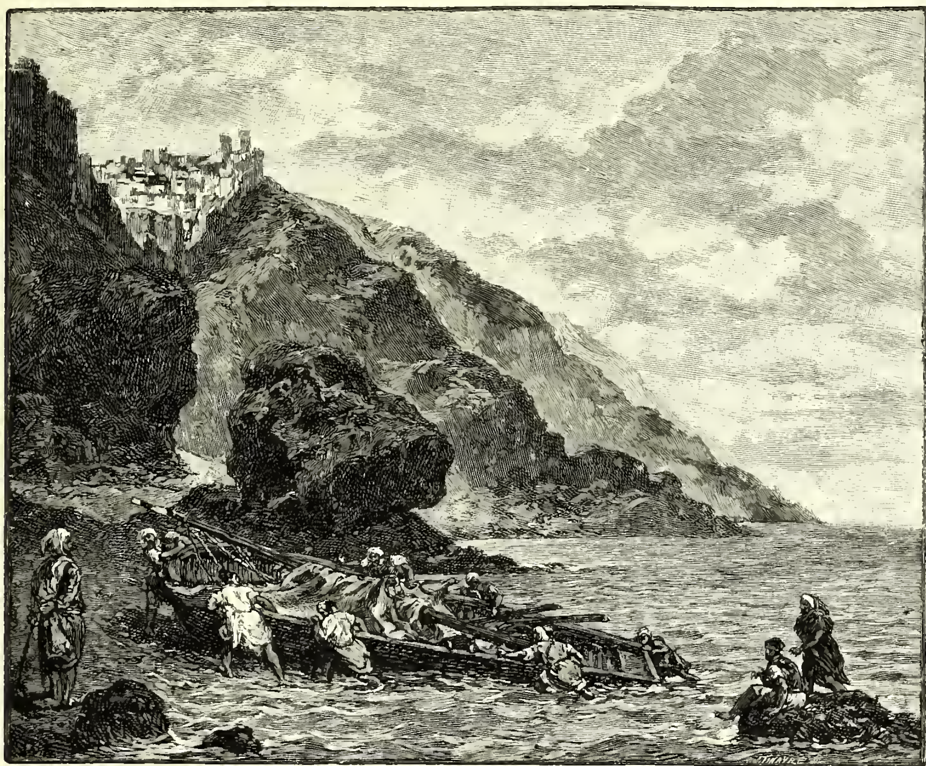
et en particulier de la *Prédication de Saint Marc* de Gentile, à la galerie Brera de Milan.

Au XVIIe siècle, Rembrandt, lui aussi, sous son ciel de Hollande, dans ces brumes d'or percées par les spectres des navires revenus des plus lointains pays, fut hanté par la vision de l'Orient et chercha le simulacre de ses mystères et de ses pompes au fond des ghettos tortueux et dans l'ombre des synagogues. A cette heure, dans les moments de répit que laissaient les innombrables guerres qui divisaient l'Europe, les nations réveillées tentaient de refaire leurs forces dans une activité pacifique. La Hollande, l'Angleterre, la France, se lançaient à de nouvelles conquêtes territoriales ou à une invasion commerciale des pays orientaux. De grandes compagnies se fondaient, répandaient sur le continent tous les trésors de l'Afrique et de l'Asie, les porcelaines et les laques de la Chine et du Japon, les tapis de la Perse et de la Turquie, les armes et les étoffes de la Syrie et des Indes, exhibant tout d'un coup aux yeux étonnés et ravis la fantasmagorie inouïe d'un art qui semblait en contradiction avec tout ce qu'on avait rêvé chez nous, d'un art si précieux et si parfait dans l'exécution qu'il ne paraissait pas être le produit de mains humaines et dont le merveilleux et le caprice, charmant toutes les imaginations, modifièrent sensiblement les anciennes conceptions traditionnelles de notre esthétique latine.

Les collections formées par les riches amateurs, les favorites, les princes, les traitants ou les artistes, les récits des missionnaires, les réceptions pompeuses d'ambassades lointaines, exaltèrent le sentiment de curiosité des foules et celui-ci fit naître un besoin de s'expatrier, de tenter les aventures, de connaître de plus près ces pays fabuleux de contes de fées. Aussi tout dans nos arts et nos industries fut-il à la Chine et au Levant durant un siècle. On avait des appartements tendus d'étoffes de Perse et de Turquie, des boudoirs meublés de sofas et d'ottomanes; des kiosques et des pagodes dans les jardins étaient entièrement construits, meublés et décorés à la turque ou à la chinoise; les bains et les cafés publics prenaient des airs mogols ou mahométans; les vêtements eux-mêmes empruntèrent à l'Orient leurs pékins et leurs nankins, leurs damas, leurs basins et leurs musulmanes. Je me suis étendu, maintes fois, antérieurement, sur cette influence de

l'Orient et de l'Extrême-Orient dans la mode et dans l'art au XVIIIe siècle. J'ajoute que ce mouvement se continua jusqu'aux premiers jours de la Révolution.

En même temps, la littérature et le théâtre, à l'instigation des voyageurs et des missionnaires, et suivant le courant de la mode générale, prenaient à l'Orient leur prétexte ou leur inspiration. On écrivait les *Lettres persannes*, le *Sopha*, *Angola*, *Misapouf*, *Thanzaï et Néadarné*. On jouait *Gengis-Khan*, *Mahomet*, l'*Orphelin de la Chine*, etc.



Baschet, édit.

DELACROIX : Les côtes du Maroc.

C'est de ce moment que se forma on ne peut pas dire encore une école, mais un véritable groupe de peintres orientalistes.

L'Orient, à vrai dire, pour eux, c'était avant tout le pays féerique et surnaturel des contes arabes récemment traduits, la patrie éloignée de la fantaisie, de la mascarade et du bibelot; c'était surtout le prétexte nouveau, étrange et imprévu qui se présentait à point pour remplacer les motifs fatigués des compositions décoratives.

Aussi, tantôt à la suite du mouvement, tantôt à sa tête, la peinture essaya-t-elle de tirer parti de l'Orient pour renouveler un peu le vieux stock rebattu des mythologies érotiques, et bientôt vit-on, à côté des bergerades et des tableaux de sentiment, se former et se développer très vite tout un genre de peinture exclusivement composée de sujets orientaux, soit de chinoiseries, soit de turqueries.

On ne vit plus que des «bachas» faisant peindre leurs maîtresses, des femmes turques jouant du luth, des sultanes travaillant à la tapisserie ou recevant le café des mains d'une négresse, des grands seigneurs avec des sultanes dans des jardins de plaisance, enfin toutes sortes de figures d'un orientalisme douteux, que de Troy introduisait à la cour d'Assuérus, que Carle Van Loo peignait pour les dessus de portes de Bellevue, que Amédée Van Loo installait chez le roi de Prusse et que Lajoue établissait dans ses jardins en perspective, au bord de ses ports de mer, dans ses tableaux de forme chantournée.

Mais à côté de ces décorateurs fantaisistes, de ces orientalistes de boudoir et d'opéra, et même parmi ceux-ci, se forma pourtant une famille de véritables orientalistes, ou du moins d'artistes qui eurent le désir et la prétention de représenter l'Orient pour lui, et dont plus d'un poussa même la conscience jusqu'à aller chercher ses renseignements sur les lieux.

Désormais nos diplomates ne s'embarquèrent plus pour leurs destinations éloignées sans se faire accompagner, comme nos missions d'exploration d'aujourd'hui, d'un peintre chargé de conserver les grands souvenirs de leurs ambassades, les portraits de ces êtres et de ces lieux, si extraordinairement différents des peuples et des pays de la chrétienté qu'on eût dit les indigènes et les régions d'une autre planète.

C'est ainsi que M. de Harlay entraîna à Constantinople Simon Vouet, le père de la peinture française du XVIIe siècle et le premier ancêtre des orientalistes, et que M. de Nointel emmena avec lui Jacques Carrey, de Troyes, l'auteur des précieux dessins qui ont servi à la reconstitution du Parthénon.

Décorateurs et descripteurs, toute une petite école orientaliste se fonde à ce moment et, à la suite ou à côté de Bérain, de Gillot et

d'Audran, de Watteau, de Boucher et de Fragonard, des Van Loo, de Lajoue, de Christophe Huet, de Pillement, de Peyrotte, pour les décorateurs et les fantaisistes, nous trouvons une vraie petite phalange de voyageurs curieux et éveillés.

C'est Van Moor, de Valenciennes, qui s'installait à Constantinople, et y composait des tableaux représentant les costumes, les cérémonies et « les différentes manières de s'habiller des peuples du Levant, et particulièrement des Turcs », que la gravure répandit dans tout Paris. Liotard y demeurait aussi quelque temps, et en revenait avec la barbe et le costume qu'il conserva. On sait quel choix de petites merveilles le Louvre doit à son crayon si spirituellement précis et observateur. Leprince acquérait une grande célébrité dans la peinture des mœurs de la Russie, qu'il étudiait sur place, — et la Russie, à cette époque, c'était encore l'Orient. — Le chevalier de Favray exploitait Malte et Constantinople.

Mais les préoccupations de leur époque étaient assurément fort éloignées des nôtres, et ils ne cherchèrent pas en Orient ce que nous y avons découvert depuis.

La peinture, lassée, épuisée, suivait, pour se renouveler, le courant qui l'entraînait vers la littérature et le théâtre, où se rencontraient, nous l'avons vu, tous les engouements du siècle. Ce fut, naturellement, dans un sens littéraire ou scénique que les peintres orientalistes s'efforcèrent à tirer parti du thème nouveau qu'ils avaient trouvé. Le récit des mœurs, la représentation des différentes scènes de la vie de ces peuples, le compte rendu de leurs fêtes et de leurs cérémonies, la description de leurs costumes, quelques portraits, quelques vues, tel fut le but et le résultat de leurs recherches.

Ils se maintinrent dans le genre et l'anecdote, et tâchèrent d'intéresser la curiosité par la singularité et l'exotisme de leurs sujets. A ce titre même, ils n'eurent pas le mérite de l'exactitude et de la copie conforme; ils interprétèrent les types, modifièrent les caractères, dédaignèrent ce que Diderot appelait déjà la couleur locale; ils ne s'attachèrent qu'au côté extérieur des choses, se contentèrent de l'à peu près; enfin, au point de vue de l'art proprement dit, ils méconnurent les seuls éléments vraiment pittoresques et nouveaux que pouvaient

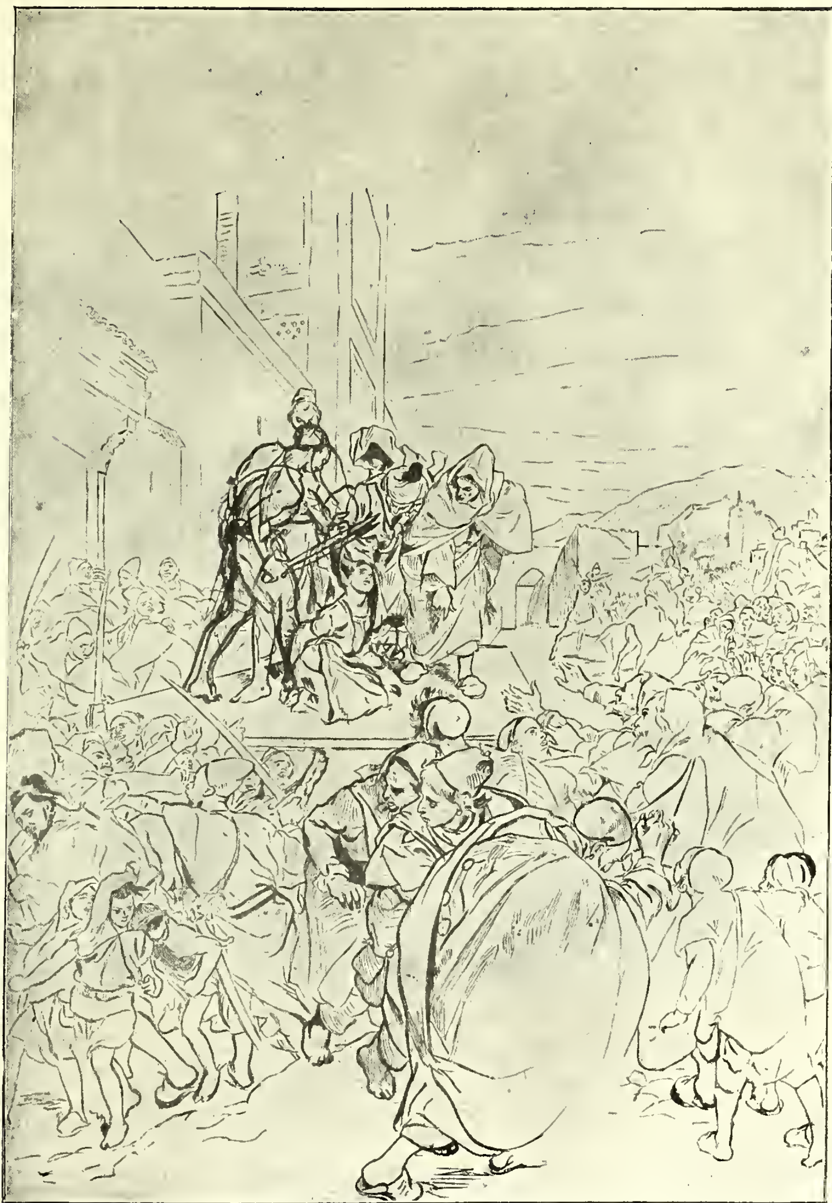
fournir les êtres, les sites et les cieux de cette humanité restée primitive et de ces latitudes exceptionnelles.

Tout cet orientalisme disparut avec la Révolution au bruit des légions antiques. Bonaparte le rappela avec l'expédition d'Égypte qui avait paru satisfaire un jour son imagination conquérante et qui satisfit, du moins, le goût de faste qu'il jugeait nécessaire à son prestige. Il faut lire, dans les souvenirs du temps, ce qu'en rapportent les contemporains et notamment les compagnons de cette héroïque aventure, commencée en conquête d'Alexandre et terminée pitoyablement en coup de tête d'aventurier, pour se rendre compte de l'impression inoubliable produite par ce contact avec un monde prodigieux qui apparaissait, avec tout son passé insondable, miraculeusement debout et vivant. L'Orient dépassa donc la mode des turbans chez les femmes, des mamelucks à la suite des états-majors, des blancs chevaux arabes sur les flancs desquels battait le yatagan du premier consul et des cymbaliers noirs dans les musiques militaires. Une description, donnée par Mme d'Abrantès de son salon, nous offre un curieux tableau de la recrudescence à cette date de ces modes exotiques que Marie-Antoinette, héritière des goûts de Mme de Pompadour et de la du Barry, avait conduites jusqu'à l'aube sanglante de ces jours nouveaux.

L'un des plus curieux et des plus exacts interprètes de ces réalités grandioses et surprenantes fut André Dutertre, le dessinateur de la commission d'Égypte que j'ai déjà cité. En dehors des portraits, au crayon noir rehaussé, des généraux de l'expédition conservés au musée de Versailles, Dutertre, en vue d'illustrer les mémoires de la commission d'Égypte, se livra, parfois à l'aquarelle, parfois au crayon ou à l'encre de Chine, et en se servant à l'occasion, semble-t-il, de la chambre noire, à des études saisissantes de vérité, à des portraits locaux de personnages et de décor, à l'abri des influences classiques du moment, et qui annoncent Marilhat. Mais ce fut un modeste qui devint bientôt un inconnu.

Le maître qui devait évoquer avec le plus d'éclat les mirages de ces régions exotiques fut Gros. D'une brosse épique il avait tracé les

Pestiférés de Jaffa et la *Bataille d'Aboukir,* trouvant par une véritable intuition une vision de l'Orient si puissamment évocatrice qu'elle



Gazette des Beaux-Arts.

Dehodencq : Le supplice d'une Juive.

éveilla l'imagination de Géricault, de Delacroix et qu'elle agit même, au début, sur celle de Guillaumet.

Depuis ce jour et à différentes reprises, les circonstances nous ont rapprochés de plus en plus de l'Orient et nous ont mis en communi-

cation immédiate avec lui. La guerre de l'indépendance grecque, la conquête de l'Algérie, le percement de l'isthme de Suez et, de notre propre temps, le mouvement très intense d'expansion coloniale : les conquêtes, suivies de l'exploitation pacifique, de nos royaumes d'Afrique et d'Asie et de nos vastes territoires du centre africain, hier encore si mystérieux.

Aussi dès ce moment une réelle et nombreuse école s'est-elle formée, composée d'éléments les plus divers.

A travers tous les camps, classiques et romantiques, et naturalistes, et réalistes, et impressionnistes, chacun fournit son appoint. Les uns partaient, attirés par la beauté propre de ces spectacles qui avaient d'avance surexcité leur imagination; les autres avec le désir de trouver un aliment nouveau à leurs préoccupations de plastique, de couleur, de lumière ou de style. Certains étaient frappés par la singularité des caractères ethnographiques; d'autres par la persistance des formes primitives dans la nature et dans l'humanité. On y trouvait tantôt un stimulant pour la pensée créatrice, tantôt une occasion de défricher un terrain inexploré et exceptionnellement fertile en phénomènes propres aux études d'observation et d'analyse.

A la suite ou autour de Chateaubriand et de Lamartine, de lord Byron, de Victor Hugo et de Théophile Gauthier, classiques et romantiques rivalisèrent dans leur ardeur à répandre leurs odalisques, leurs intérieurs de harems, leurs pirates grecs ou turcs, leurs combats singuliers et leurs massacres, depuis Ingres ou Géricault, Bonington, Ary Scheffer et Delacroix.

Le voyage au Maroc de ce dernier maître, par le contact inoubliable avec des réalités si étranges que, suivant son propre mot, il était «étourdi» de tout ce qu'il avait vu «comme un homme qui rêve et qui voit des choses qu'il craint de pouvoir lui échapper», ce contact réel, marqué par de nouveaux chefs-d'œuvre, embrasa encore toutes les imaginations.

L'Algérie, de son côté, avait vu une nuée d'artistes se porter à la suite des armées conquérantes, narrateurs faciles des épisodes militaires ou reporters consciencieux et littéraux comme Dauzats. Horace Vernet, nous l'avons dit, crut même avoir rajeuni la peinture des

scènes bibliques par l'emploi du décor, du type et du vêtement des populations arabes, dont les mœurs ont gardé le caractère patriarcal des plus anciens jours. Ce fut une tentative qui eut beaucoup de succès malgré la stylisation banale d'éléments dont le grand improvisateur n'avait pas su extraire la grandiose simplicité; elle fut continuée en Allemagne et en Angleterre puis, en France et non sans un certain caractère pittoresque, par le dessinateur Bida; elle fut encore



Baschet, édit.

Eugène Fromentin : Fantasia arabe.

reprise plus récemment par l'entreprise, conçue avec un tout autre sentiment de la vérité, avec l'observation attentive et persévérante de dix années d'un esprit curieux et documentaire, par James Tissot, dans ses illustrations de la vie du Christ ou de la Bible.

Dans le milieu classique des éclectiques ou des néo-grecs, Gleyre allait promener sa lassitude éternelle et son éternelle mélancolie en Égypte, où les villes amusaient un instant ses yeux par leurs spectacles bariolés et où le désert offrait à sa pensée le charme de l'infinie solitude. Gérôme y venait satisfaire son esprit d'ingéniosité

documentaire sur un pittoresque fourni entièrement par la réalité et qu'il n'avait qu'à observer attentivement et à transcrire fidèlement. Le phalanstérien Papety devait à l'Orient quelques-uns de ses succès les moins équivoques. D'autres, comme Landelle, montrent le parti que tirèrent de ces milieux ceux qui s'attachaient au style. La *Femme fellah* de ce dernier peintre, répétée jusqu'à quinze ou seize fois par l'auteur, pour répondre aux désirs des principales cours d'Europe, atteste l'engouement que ces sujets, à cette date, firent naître dans les esprits.

Les premiers réalistes qui suivirent le romantisme, nous l'avons vu précédemment, allèrent chercher en Algérie ou au Maroc les prétextes de vérités pittoresques. Avant Chassériau et Fromentin, Hédouin rapportait d'Algérie, comme Dehodencq du Maroc, des notes d'un charme exotique très pénétrant. Aussi peut-on dire qu'il n'est guère, dans notre école, de groupes qui, accidentellement au moins, n'aient puisé aux multiples sources de cette inspiration orientale. Courbet lui-même, Courbet dont le positivisme étroit ne connaissait d'autre horizon plus éloigné que celui qu'il découvrait du haut de son clocher d'Ornans, Courbet pouvait railler «tous ces gens, disait-il, qui n'ont donc point de patrie», mais il oubliait qu'il avait, de son côté, péché contre ses principes, en sacrifiant, lui aussi, à l'Orient, et non à l'Orient réel, mais aux odalisques d'atelier.

C'est Thoré, d'ailleurs, qui s'est chargé de lui répondre; Thoré le plus vaillant combattant pour la cause du réalisme, de la démocratie et de la modernité.

«Si l'Orient n'existait pas, écrivait-il, les peintres auraient bien fait de l'inventer». Et ce n'était pas chez lui un simple accès d'enthousiasme dans un cas particulier. Car il considérait qu'une des causes persistantes de pauvreté dans le génie français, une des raisons qui ont si longtemps ralenti son affranchissement et l'ont maintenu dans les routines académiques, provenait justement de cette existence fermée, exclusivement rivée à la glèbe natale, bornée au clocher du village voisin. Il pensait qu'il fallait chercher l'homme partout où il est grand et la nature partout où elle est belle, et il conseillait les déplacements dans l'espoir seul qu'ils donneraient à l'esprit de l'artiste

plus de maturité en face des nouveaux problèmes à résoudre, à une date où, comme il le prévoyait prophétiquement, l'art devait être renouvelé moins par la forme que par la pensée. Il comptait sur les voyages pour forcer aux comparaisons, pour ouvrir les yeux et l'intelligence, enrichir la mémoire d'images et le jugement d'idées générales.



Revue de l'Art ancien et moderne.

H. Regnault : Porte des deux Sœurs à l'Alhambra.

Et s'il fut un temps où le succès des grands orientalistes, qui avaient enrégimenté derrière eux toutes les imaginations du camp romantique et même bien d'autres, par les abus et les excès de certains exploiteurs superficiels, avait fait dégénérer ce genre en orientalisme de bazar et de romance, l'expérience a montré qu'il a repris son crédit en fournissant, non plus en ce qui concerne seulement la

IMPRIMERIE NATIONALE.

pensée, mais même en ce qui touche la forme, la plastique, la couleur, des éléments de richesse inappréciable, des éléments nouveaux et inconnus de beauté dans la vérité.

Parmi les orientalistes qui se vouèrent, sinon régulièrement, du moins à un moment donné de leur carrière à cette inspiration distincte, les uns recherchèrent la grandeur des spectacles humains, les autres la splendeur d'une nature incomparable, ou encore l'accord entre ces êtres et ce décor. Ils se disaient que ces régions privilégiées leur offraient un ciel d'une lumière à nulle autre semblable, par son éclat, sa pureté, son intensité, permettant à leur goût d'analyse toutes les délicatesses et toutes les audaces; ils se disaient qu'ils y trouvaient le décor de féerie sans la mascarade, la magnificence du costume sans le déguisement, une humanité restée héroïque et primitive, belle par la race, par la constitution physique, par la vertu héréditaire d'une existence chevaleresque ou patriarcale. Et ils justifiaient ce mot de Gérôme, aujourd'hui le doyen de l'École : «Ce sont des sujets qui portent; plus d'un qui n'a pas eu de talent ailleurs, en a trouvé là».

Pendant près d'un siècle, on les a vus parcourir toutes les routes de l'Afrique et de l'Asie, entravant leur cheval ou leur mulet au bord des puits ou des ruisseaux bordés de mimosas ou de lauriers-roses, plantant leurs tentes au milieu des sables ou s'installant pour de plus longs séjours dans les cases indigènes de boue séchée. Les uns demandaient à l'Orient la pureté des lignes, la netteté des horizons dans la clarté des vastes ciels transparents et paisibles; les autres s'essayaient à rendre le papillotage et le chatoiement des couleurs sous le scintillement du soleil; d'autres s'efforçaient d'exprimer la profondeur des ombres, l'intensité de la lumière ardente et de la chaleur torride. Suivant leur façon de voir, ils parcouraient tantôt les rues bariolées du Caire, ou naviguaient dans les mers irisées de Constantinople; tantôt ils s'enfermaient dans les intérieurs sombres et mystérieux du Maroc; tantôt ils suivaient les caravanes le long de la vallée du Nil ou s'asseyaient sous la tente de laine noire au milieu des douars de l'Algérie.

Et avec cette préoccupation de la lumière se manifeste chez eux —

selon le mot de Delacroix — le désir de «s'insinuer, petit à petit, dans les façons du pays», de pénétrer de plus en plus dans la vie et dans les mœurs des indigènes, dans leur manière à eux de concevoir leur pays. Ils essayeront de détruire en eux ce que j'appellerais «l'œil européen»; ils voudront évoquer chez leurs spectateurs les impressions les plus insaisissables de l'Orient, la sensation de la durée et de l'étendue, de l'immobilité et du silence, et le frémissement de l'atmosphère et jusqu'à cette odeur particulière qui est une des caractéristiques de l'Orient, cette odeur de fiente de chameau mêlée aux poussières du Caire, cette exhalaison de musc spéciale au désert peuplé d'antilopes, ce vague parfum de benjoin auquel, en entrant dans le port, Fromentin reconnaissait Alger.

Le véritable créateur de cette peinture est Decamps, qui, en dehors du cycle romantique et du mouvement opéré par les événements de Grèce, fut attiré en Orient par des besoins purement pittoresques : la recherche des effets intenses dans les ombres et les lumières, la passion des terrains arides et dépouillés, des architectures géométriques, «l'amour des angles droits, des horizons rectilignes, des intersections brusques»[1], qu'il exprimait avec un souci acharné de la pratique et de la cuisine des couleurs.

Decamps a donné la vision d'un Orient brûlé d'une lumière implacable, d'un Orient farouche, au caractère très accentué, mais évidemment exalté, interprété. Entraîné peu après lui dans les mêmes voies, Marilhat se tint plus près de la réalité; il choisit ses sujets et les traduisit «à peu près comme des portraits»[1] dans la forme des beaux paysages classiques, avec un dessin précis, une couleur douce et chaude, une très grande lumière et une véritable poésie.

A côté de ces deux premiers maîtres de l'Orient vient se placer celui que Fromentin a appelé «le vrai maître moderne, le souverain traducteur de la grâce et de la force arabe et de la magie du paysage africain». Decamps avait peint la Turquie et l'Asie-Mineure, Marilhat la Syrie et l'Égypte, Delacroix prit d'abord la Grèce turque, puis le Maroc pour le thème de ses conceptions dramatiques et trouva, un

[1] E. Fromentin, *Le Sahel.*

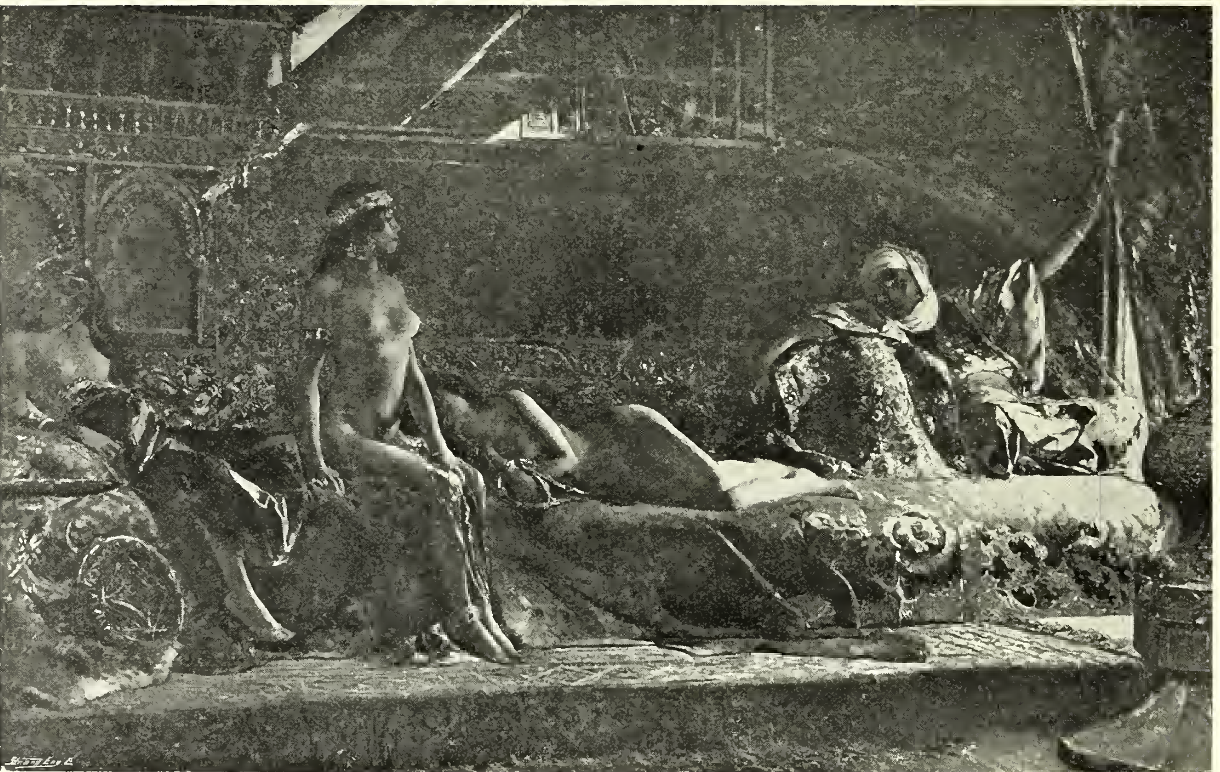
des premiers, la véritable sensation de l'Orient, en leur demandant le sujet de ces visions splendides où la beauté des êtres est relevée par la richesse du costume, l'éclat de la lumière et cette orchestration profonde et jusqu'ici inconnue de la couleur.

Delacroix, néanmoins, était resté un romantique, c'est-à-dire, «un vénitien qui se délecte avec des objets contemporains analogues pour la couleur au souvenir passionné qu'il a gardé de ses maîtres»[1]. Son voyage au Maroc fut un heureux incident qui secoua violemment ses puissantes facultés imaginatives. Il avait comme l'impression d'être entré tout entier dans de la peinture vivante. Il garde toujours un merveilleux éblouissement de ce «sublime, vivant et frappant qui court ici dans les rues et vous assassine de sa réalité»[1]. L'Orient fut donc pour lui surtout le prétexte à des magnificences orchestrales. «Delacroix, écrivait justement M. Gabriel Séailles[2], a pris du Maroc ce qui convenait à son rêve, la couleur, la lumière, le mouvement, l'éclat. Il n'a pas eu le temps de discerner les races, d'arrêter dans son imagination les types en caractères ineffaçables. Il a vu cette nature africaine, comme un spectacle, d'un peu loin, d'ensemble les hommes et les choses, comme on voit un ballet d'opéra, par grandes masses, et il a rapporté un rêve d'Orient. Plus encore peut-être qu'un violent et un passionné, Delacroix orientaliste est un enchanteur, un charmeur». Personnages, ciels, costumes, fauves rugissants, chevaux cabrés et se mordant de rage, restent pour lui de splendides lieux communs, d'une intensité colorée ou d'une énergie expressive, lui fournissant des spectacles d'une beauté jusqu'à ce jour inexprimée.

Cette grande féerie de couleur, ce flamboiement d'inimaginables pierreries, ce sera toute la fantasmagorie de Diaz avec son Orient et sa Bohême imaginaires ou de Ziem avec Constantinople et Venise; c'est la formule romantique.

Chassériau, déjà fortement ébranlé par Delacroix, était parti pour Constantine, en 1846, sur l'invitation du khalifat Ali-ben-Hamet, dont le portrait peint par lui a été donné par M. Arthur Chassériau au musée de Versailles. Ce beau et singulier pays, comme il l'appelait,

[1] Ph. Burty, *Lettres de Delacroix*. — [2] Gabriel Séailles, *Alfred Dehodencq, Histoire d'un coloriste*, 1885.



Baschet, édit.

Benjamin Constant : Les Chérifas. (*Musée de Carcassonne.*)

agit sur lui immédiatement. «J'ai vu des choses bien curieuses, écrivait-il, primitives, éblouissantes, touchantes et singulières... Je vis dans les *Mille et une nuits*»[1].

Ce monde idéal de formes pures, de beaux corps, de fières attitudes, de riches costumes, cette vision d'une humanité supérieure par la noblesse, la dignité, la beauté naturelles, qu'il avait cherchés dans la splendeur du rêve antique, il les trouvait réalisés, vivants, intenses, éblouissants dans la vie orientale où il entrait comme dans le merveilleux des contes arabes!

Tout le mystère et l'inconnu de ce monde nouveau, tout ce passé qui n'était point passé, mais subsistait vivant encore, suivant sa propre expression, «comme à leur premier jour» dans les races arabe et juive; ce milieu de féodalité chevaleresque et amoureuse qui grisa aussi Fromentin, ces chasses, ces razzias, ces guerres de tribus, ces femmes rêvant aux balcons ou sur les terrasses, ces poètes composant des vers, ces mœurs patriarcales et bibliques de pasteurs et de guerriers; tous ces fiers cavaliers majestueusement drapés, ces jeunes gens couronnés de jasmin, et toutes ces belles créatures sauvages, aux coiffures bizarres, aux lourdes ceintures de métal, aux pendeloques bruissantes, chargées, comme des idoles, de lourds bracelets, de chaînes, de sequins, constellées de pierreries et de paillettes étincelantes, les mains teintes de henné, les sourcils rejoints, les yeux mystérieux et profonds comme les yeux de beaux animaux doux et farouches; toute cette séduction irrésistible de l'Orient qui tient à la magie du ciel, à la beauté de la race, à la richesse du décor, à l'étrangeté des mœurs, et surtout à tout l'imprévu d'un monde avec lequel nous ne trouvons d'affinités qu'en rêve, toute cette splendeur vivante avait encore accru l'extase perpétuelle dans laquelle se complaisait son imagination exaltée par un besoin impérieux de vérité et de beauté.

Aussi toute cette petite catégorie de son œuvre est-elle loin d'être banale. On peut dire même que ce séjour en Afrique, qui le rapprocha encore de Delacroix, développa sa fougue et son sentiment de la cou-

[1] V. Chevillard, *Th. Chassériau.*

leur et eut une influence marquée sur cette partie de sa carrière qui devait se terminer sitôt.

Chassériau reste donc près de Delacroix, la plupart du temps, surtout dans ses tableaux composés. Mais dans ses études ou ses petits sujets d'observation et de souvenir, il est plus personnellement et directement intéressé; il est impressionné de plus près par des réalités dont il perçoit un des premiers le charme spécial et local. Il n'est déjà plus un romantique.



Revue de l'Art ancien et moderne.

ZIEM : Etudes de Turcs.

Presque au même moment, trois figures également importantes apportent, dans cette inspiration particulière, une interprétation distincte, correspondant aux diverses tendances qui, depuis le développement du romantisme, caractérisent l'évolution de l'école française. Ce sont Belly, Dehodencq et Fromentin.

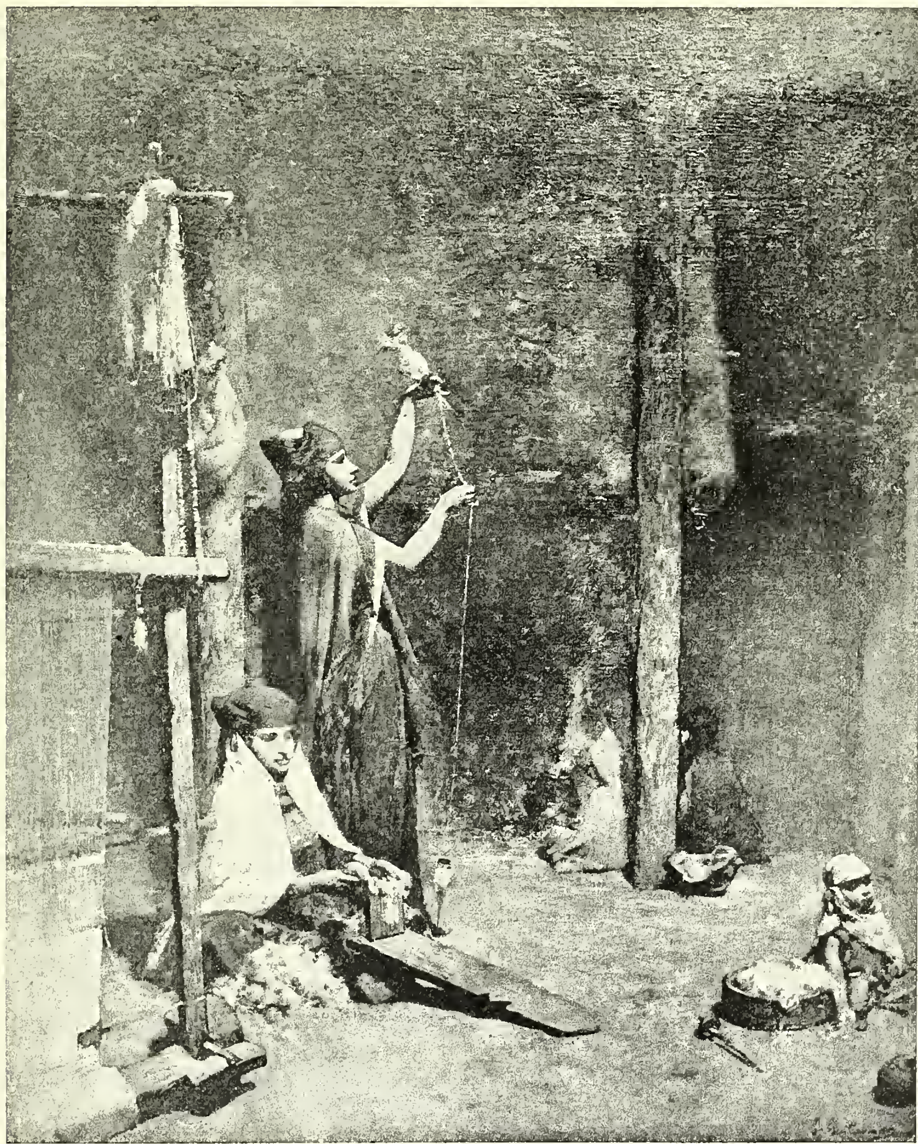
Le premier, élève de Troyon, est proprement un naturaliste, si

nous acceptons cette qualification pour désigner un de ces analystes scrupuleux qui suivirent la période romantique et se formèrent par réaction consciente ou inconsciente contre ses pratiques. Il le fut, du moins, durant sa période orientaliste et c'est, de ce chef, par ses études analytiques sur des sujets d'Orient qu'il s'est acquis le meilleur de sa réputation. Car, lorsque revenu d'Égypte, il voulut, comme avait fait Marilhat, reporter ses dons personnels sur le paysage de France, il trouva sans doute des images d'un beau et noble caractère, d'un savant dessin, d'une forte et chaude couleur, mais, troublé par les maîtres romantiques qui étaient alors dans toute leur gloire, il perdit, comme son devancier, les qualités maîtresses qui lui avaient assuré une place spéciale dans l'école.

Sa *Caravane* fanatique qui s'avance, silencieuse, morne, découpant la haute silhouette dégingandée de ses bêtes cagneuses, à la démarche houleuse, à l'allure fantastique, à travers ce double infini implacable du ciel torride et du désert aride et brûlé, est un spectacle d'une majesté solennelle et farouche. Elle produisit, au Salon de 1861, une impression qui ne s'est pas effacée depuis. Bien qu'il ait été, lui aussi, quelque peu victime de l'injuste oubli des générations, on est porté aujourd'hui à remettre à sa vraie place cet artiste qui fut à sa façon une sorte de précurseur. Car, si l'on se reporte aux dates des envois de ses premiers voyages en Palestine, en Syrie et en Égypte (1850-1851), on peut constater qu'il apparaît, dans ses recherches rigoureuses d'analyse de la lumière solaire, exactement à la même heure où Millet commençait à s'affirmer dans ce sens. C'était aussi le moment où, dans cet ordre d'idées spécial, les préraphaélites anglais qui, Thoré le remarquait déjà à cette date, furent des réalistes et des luministes si aigus — avant même nos impressionnistes — exécutaient justement en Orient, avec Holman Hunt et Thomas Seddon, leurs vues de Jérusalem et de la vallée de Josaphat d'une préciosité si pénétrante.

Comparé à Decamps ou à Delacroix, Belly n'est ni un exalté comme le premier, ni un lyrique comme le second. Ce n'est pas plus un contemplatif précis et délicat comme Marilhat, qu'un artiste affiné comme Fromentin. Ainsi que l'écrit Paul de Saint-Victor : «Belly voyait et

sentait l'Orient en poète, et il l'exprimait avec toutes les qualités sagaces et solides d'un bon prosateur. Son exécution, ferme et juste, précise l'enthousiasme de ses impressions. Il caractérise les types et



Guillaumet : Fileuses à Bou-Saada.

les sites non point seulement par l'intensité de la couleur, mais par la netteté et la sincérité du dessin. Les spectacles presque visionnaires de l'Égypte et de la Syrie prennent chez lui la certitude et l'exactitude de la *vue*. Il écrit d'un crayon insistant et sûr les rêves de l'étrangeté

et de la lumière; aux effets les plus fantastiques, il donne le corps et l'affirmation de la vérité. »

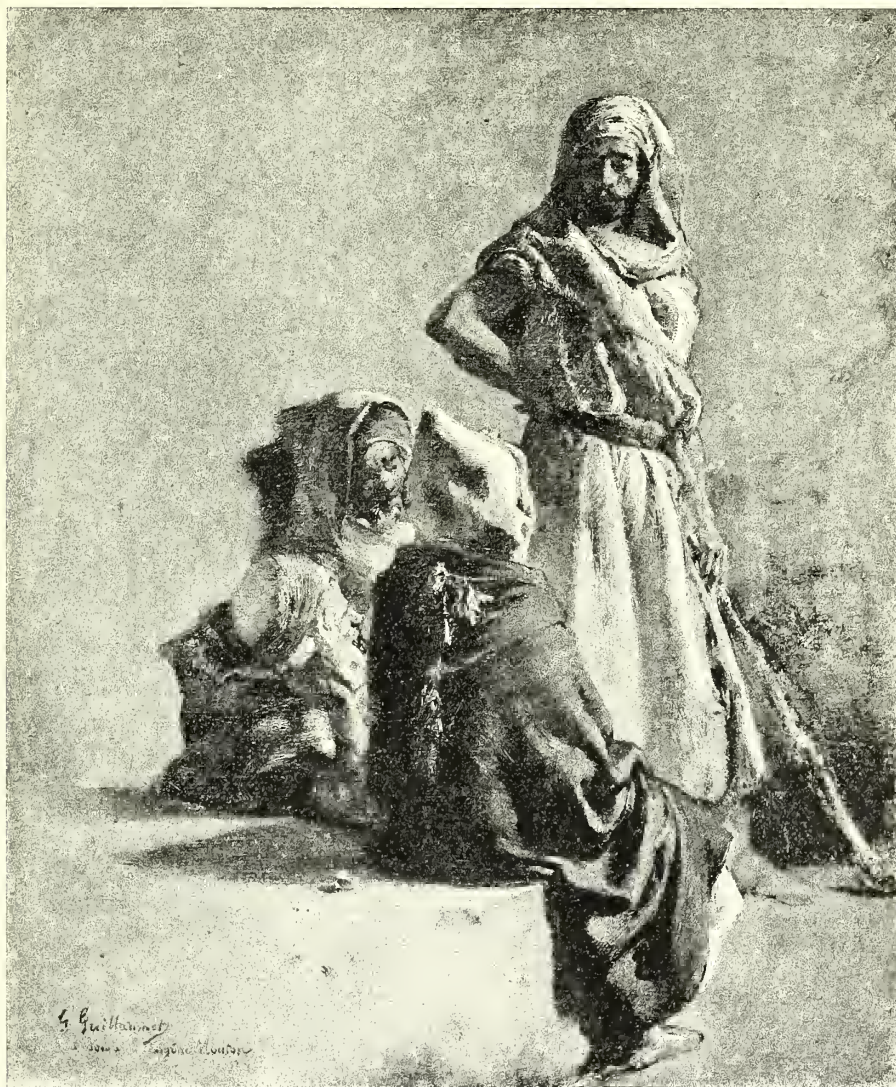
A côté des orientalistes de l'Algérie, où le ciel est d'une pureté extrême, où les tons, si décolorés qu'ils soient par les reflets, gardent leur éclat, Belly surprend par sa note grise, particulière à l'Égypte, grande vallée irriguée par les débordements d'un large fleuve, où la lumière est vive, mais dans une atmosphère embrumée et confuse. C'est à ces aspects, plus proches de ceux de nos climats, qu'il dut de ne point trop surprendre ses contemporains.

Par ses préoccupations des grands problèmes pittoresques de la lumière et de l'enveloppe, Belly a tenu un rôle prépondérant dans la formation de l'école actuelle. Depuis Guillaumet, elle procède presque exclusivement, d'une manière directe ou indirecte, de la vision de ce maître.

Nous avons déjà parlé de Alfred Dehodencq. Cet artiste, on s'en souvient, appartient à la génération des réalistes de la première heure qui restaient fortement émus par Delacroix, considéré comme l'expression la plus haute du réalisme, étaient dirigés principalement par Decamps, mais commençaient à ouvrir avec plus de clairvoyance les yeux sur la vie environnante. C'est un moment, nous l'avons vu, où renaît avec vigueur ce goût d'exotisme, d'intérêt passionné pour les formes les plus diverses de l'humanité et les aspects les plus opposés de la nature, symptôme de vitalité pittoresque et d'intelligente curiosité.

Attiré vers les Pyrénées pour des raisons de santé, Dehodencq pénétrait dans cette Espagne que son imagination ardente lui avait toujours fait désirer et entrevoir, cette Espagne, porte de l'Orient, elle aussi, si l'on peut qualifier ainsi ce vestibule occidental de l'empire du Maghreb. Dehodencq y réside, bien mieux s'y fixe, comme il se fixera ensuite au Maroc. Et ce fait à lui seul indique déjà la différence notable qui va se produire entre les orientalistes prochains et ceux de la période romantique qui n'avaient traversé qu'en passant et comme en un songe dont l'intensité s'affaiblissait peu à peu, ces pays qui les tenaient néanmoins dans un enchantement nostalgique. Dehodencq s'imprègne totalement de cette atmosphère nouvelle, se

pénètre entièrement de la forte et singulière poésie de ce terroir âpre et coloré. «Il marque, écrivait Th. Gautier, une étonnante aptitude ethnographique, un sentiment profond des races» et, ajoute son historien, M. Gabriel Séailles, «il montre l'homme dans son



Guillaumet : Groupe d'Arabes pour «Laghouat».

milieu, il dégage le type, ce qui d'une race ne disparaît que quand elle est anéantie. C'est toute une épopée, dans une suite de scènes caractéristiques, un tableau de civilisation, rude et barbare. Dehodencq y met ses grandes qualités : cette vision rapide comme l'émotion; cette éloquence de l'attitude et du geste; cette exécution pleine de verve

qui a les frémissements de la vie, l'agitation de la foule; et, sur tout cela, cette profonde intelligence des types qui donne à une œuvre, née d'un sentiment soudain, la vérité de l'histoire et la valeur d'un document durable.» Et ce qu'il a fait de l'Espagne, il le fait aussi pour le Maroc, étudiant avec une attention exaltée le jeu des passions humaines, des individus et des foules, sur une humanité plus violemment accusée, partant plus pittoresque et plus expressive.

Et en même temps, s'il avait originairement emprunté à Delacroix le secret de sa puissance harmonique pour traduire avec chaleur, avec éloquence, avec éclat, toute la spontanéité et la violence magnifique de ces extraordinaires spectacles, il trouvait de son côté, entre l'heure où Courbet et celle où Manet se tournaient vers les grands réalistes espagnols, un stimulant efficace, un appui solide à son tempérament personnel, près de ces grands initiateurs qu'il abordait directement. «Tout Goya palpite autour de moi», écrivait Delacroix en débarquant en Espagne. Dehodencq pouvait à son tour répéter la même exclamation et s'en souvenir plus longtemps. Ce grand méconnu n'est donc plus le dernier romantique, comme on disait de lui et comme il s'en plaignait, et s'il n'est pas un pur réaliste, tels que ceux qui vont bientôt se lever à son côté, puisque, ainsi qu'il l'écrit, il cherche la poésie mais «cette poésie qui sort de l'objet même»; il est du moins, un très particulier composé de réalisme expressif, formé d'un esprit d'observation qui examine, qui note, qui constate, qui emmagasine scrupuleusement dans le cellier bien clos de la mémoire, et d'une imagination qui puise dans toutes les richesses amassées pour réveiller et ressusciter.

Fromentin occupe une place exceptionnelle dans l'histoire de la peinture orientaliste. Cette place, à la vérité, il la doit autant à ses écrits qu'à ses tableaux. Et, par un singulier phénomène, comme orientaliste, il reconnaît s'être engagé dans cette voie beaucoup plus loin qu'il n'aurait voulu et, comme peintre, il considérait à la fin assez mélancoliquement qu'il était retenu dans cette carrière «par ses habitudes plutôt que par ses goûts.»

Il fut on peut dire l'inventeur de l'Algérie ou, du moins, il la

découvrit artistiquement. Horace Vernet, sans doute, avait popularisé les sujets arabes. Mais il l'avait fait avec un esprit de convention médiocre, vulgaire et banal au possible. Chassériau et Ed. Hédouin furent les premiers à réagir et à en offrir des images à la fois plus véridiques et plus hautes, mais encore peu répandues. Fromentin, le premier, fit universellement connaître la vie chevaleresque du désert dans sa



Revue de l'Art ancien et moderne.

DAGNAN-BOUVERET : Ouled-Naïl. (*Musée du Luxembourg.*)

noblesse, sa dignité, sa souveraine élégance. Mais ce qui fait son originalité plus spéciale c'est qu'il est le premier qui, dans le milieu idéaliste de dilettantes enthousiastes dont il faisait partie, ait démêlé, avec un esprit supérieurement avisé, préparé à l'examen des beautés de la nature par la contemplation réfléchie des maîtres, les grandes questions pittoresques soulevées par la traduction de ces spectacles nouveaux et exceptionnels. On se trouvait, en effet, en face de problèmes

esthétiques qui n'avaient pas encore été posés, en face de conditions déroutant toutes nos anciennes habitudes en ce qui concernait tant la perception de nos organes, que la conception de notre esprit. On se trouvait devant des phénomènes physiques inaccoutumés qui modifiaient en entier, comme Fromentin l'observait judicieusement, jusqu'à la composition lumineuse du tableau. Car, dit-il à propos, pourtant, d'intérieurs, «à l'inverse de ce qu'on voit en Europe, ici les tableaux se composent dans l'ombre avec un centre obscur et des coins de lumière. C'est en quelque sorte du Rembrandt transposé; rien n'est si mystérieux.» Bien plus, on se trouvait en face de points de vue intellectuels autrement troublants pour nos principes traditionnels de logique pittoresque. «L'Orient, écrit Fromentin, est extraordinaire... il échappe aux conventions, il est hors de toute discipline, il transpose et intervertit tout, il renverse des harmonies dont le paysage a vécu depuis des siècles.» Et il précise : «C'est le pays du grand dans les lignes fuyantes, du clair et de l'immobilité; — des terrains enflammés sous un ciel bleu, c'est-à-dire plus clairs que le ciel, ce qui amène, notez-le bien, à tout moment des tableaux renversés; — pas de centre, car la lumière afflue partout, — pas d'ombres mobiles, car le ciel est sans nuages. Enfin jamais, que je sache, avant nous, personne ne s'est préoccupé de lutter contre ce capital obstacle du soleil et ne s'est imaginé qu'un des buts de la peinture pouvait être d'exprimer, avec les pauvres moyens que vous savez, l'excès de la lumière solaire, accrue par la diffusion.» Et Fromentin conclut : «Je vous signale ici des difficultés de pratique, il y en a mille autres, plus profondes, plus sérieuses et beaucoup plus dignes d'être méditées.» Et ici, il entendait fixer «quelle est *la vérité* dans les arts qui vivent de la nature», établir quelle devait être la part du vrai absolu et du vrai relatif, la part de la vérité générale et de la vérité locale; il voulait résoudre ce qu'il appelait «la grave question de la *couleur locale*», démêler exactement les droits de la plastique et les exigences du *sujet*.

Il avait, à sa façon, résolu le problème d'exprimer cet «ordre de vérité qui ne rencontre de précédents ni dans la littérature ancienne ni dans l'art». Il avait fait deux parts dans son travail d'interprétation, confiant chacune à un instrument différent : au pinceau ou à la plume.

Mais, chose singulière! il advint que «la part du peintre se trouva si réduite que celle de l'écrivain lui parut immense», et cet orientaliste de race, qui a noté avec une si lumineuse sagacité tous les problèmes que ses successeurs tenteront de résoudre et dont il semble leur tracer le programme détaillé, en arrive à condamner l'orientalisme, tout en constatant que «par une contradiction commune à beaucoup d'esprits, il était entraîné précisément vers les curiosités qu'il condamnait, que le penchant était plus fort que l'idée et l'instinct plus impérieux que les théories.»



Gazette des Beaux-Arts.

COTTET : Marchands de canne à sucre. (Haute Égypte.)

Rien n'est plus attachant que les analyses de cette subtile philosophie artistique, et que cet examen libre et clairvoyant de sa propre conscience pittoresque par un esprit de haute culture, de raison mesurée, fine et largement ouverte. Et rien n'est plus touchant que ses nobles aveux. Car il pressentait sans doute le jugement de la postérité à l'égard de l'une et de l'autre des deux formes parallèles de son inspiration. A la vérité, si l'écrivain prenait déjà de son vivant une place qui est, depuis, restée indiscutée, le peintre cédait le pas

devant celui-ci et l'on peut craindre qu'il ne se soit montré inférieur à son talent, pour avoir arrêté tous les élans de son pinceau devant les obstacles qu'élevaient les réserves trop pusillanimes de son esprit critique, pour avoir voulu s'attacher trop étroitement à des traditions formées dans une humanité d'une mentalité si distante de la nôtre, pour s'être ligotté de scrupules, entravé dans les principes et les théories, pour n'avoir pas, enfin, osé confier à son pinceau la mission qu'il abandonnait à sa plume, d'aller jusqu'au bout de l'expression de ce monde, dont le premier il avait si justement perçu toutes les richesses pittoresques, de ce monde oriental si complexe et si étrange, mais aussi, de son propre aveu, si grand, si simple, si primitif et si beau.

Belly et Dehodencq auraient suffi à donner un démenti à l'esthétique rationnelle, subtile, mais un peu étroite de Fromentin. Guillaumet dut précisément sa réputation et son mérite au fait que, tout en cherchant dans l'Orient une occasion exceptionnelle d'étudier ces problèmes de lumière et d'enveloppe atmosphérique qui passionnaient sa génération, il ne sacrifia pas ce prétexte et s'attacha justement à pénétrer plus à fond le caractère local de ces pays et de leurs races indigènes.

Au début, et tout imprégné de souvenirs d'école, il subit l'influence passagère de Gros et de Géricault, pour se livrer bientôt à la fascination exercée sur son imagination jeune et ardente par les grandes scènes émouvantes et passionnées de Delacroix. Le pathétique et le drame dans le mouvement et la couleur, tel est alors l'objectif qu'il poursuit dans ses premières compositions.

Sous l'action directe du milieu, dans lequel il s'insinue chaque jour plus intimement, il ne tarde pas à trouver sa véritable voie. Frappé par la compréhension plus précise de Belly, attiré un instant par la séduction des harmonies distinguées de Fromentin, il s'assagit promptement et se contente de puiser d'innombrables motifs pittoresques dans la représentation exacte des paysages ou des scènes de ces beaux pays si attirants par le grand caractère primitif de leur humanité et par le charme de leur incomparable décor.



E. Lévy, édit.

E. Dinet : Le fils d'un saint M'rabeth.

Dès lors il prend part lui-même à cette existence contemplative des oasis et du désert; il s'asseoit sous la tente de laine noire des douars nomades ou bien il installe son chevalet de campagne au milieu de ces agglomérations en pisé jaunâtre qui forment les petites cités sahariennes. A ce moment sa personnalité s'accuse avec franchise par ses chefs-d'œuvre du Luxembourg, *Laghouat* et *la Seguia*, soit comme peintre, soit comme orientaliste. Car sa préoccupation est double.

Il appartenait, par sa génération et par la tradition acceptée de Belly, au mouvement naturaliste de la peinture qui s'était voué à l'étude méthodique et pour ainsi dire scientifique des problèmes pittoresques de la lumière et de l'atmosphère. Les grands initiateurs Corot et Millet venaient de frayer la route à l'impressionnisme et à l'école du plein air. Millet agit fortement sur Guillaumet. Celui-ci s'attacha, dans ces régions où le ciel se prête plus que tout autre à de savantes et exceptionnelles analyses par la variété et l'intensité qu'y atteignent les effets lumineux, à l'étude attentive et réfléchie de la lumière dans ses états normaux, dans ses excès ou dans ses effets indirects.

La décomposition et la décoloration des tons dans la lumière, la coloration et la transparence des ombres, le jeu imprévu des reflets, l'enveloppe des êtres et des choses dans cette trépidation de l'atmosphère qui, dans ces grands paysages de clarté, baigne la sécheresse des lignes comme dans un fluide imperceptible et vibrant, toutes ces délicates notations, ces subtiles recherches, se manifestent avec un sens rare d'observation aiguë, soit au bout de sa brosse, soit à la pointe de sa plume, mais dans un dédoublement tout autre que celui de Fromentin. Car, ici, pas de dissociation entre l'écrivain et le peintre; le premier n'est que le serviteur du second, et sa petite œuvre littéraire, qui comprend de fort belles pages plus particulièrement descriptives, ne forme guère qu'une sorte de commentaire de son œuvre peinte.

Pour l'étude de ses sujets de plein air, il avait emprunté à Millet cette technique serrée de petites touches rompues de pâte sèche, rappelant un peu le procédé du pastel, qui permettait d'écrire les formes sans mollesse, dans la solidité des masses et des silhouettes, mais dans l'indécision nécessaire des traits. Cependant, quand, vers la fin de sa carrière si courte, il aborda la peinture de ces intérieurs

mystérieux si étrangement éclairés, de reflets en reflets, par de puissants ricochets de soleil, il se souvint à propos du grand nom de Rembrandt et il voulut arracher au merveilleux visionnaire son secret pour traduire le clair-obscur de ces bizarres coins d'ombre profonde, transparente et comme illuminée, qui eussent exalté le cœur de l'éternel magicien.

Comme orientaliste, tel que Belly auquel il se rattache le plus directement par la méthode et par l'esprit, Guillaumet se sépare franchement de ses autres devanciers et crée une nouvelle compréhension de la vie orientale qui parut alors si intense et si exacte qu'elle sembla définitive. C'est à son enseignement que s'est formée la jeune école si activement développée depuis.



Revue de l'Art ancien et moderne.

POTTER : Village nègre (Haut-Nil).

Les romantiques, nous l'avons constaté plus haut, restèrent toute leur vie sous l'éblouissement d'un premier voyage. Pour plusieurs, cette première sensation avait été si violente qu'elle ne paraît pas s'être affaiblie avec le temps; mais, si profonde qu'ait été leur émotion et si aiguës qu'aient été leurs perceptions de ces pays merveilleux qu'ils ont eu la joie de contempler dans tout l'éclat d'une civilisation qui n'était pas encore souillée et abâtardie par la nôtre, ils n'ont pu se dépouiller entièrement des souvenirs antérieurs d'art et surtout de littérature. Chateaubriand et Lord Byron, Lamartine et Victor Hugo, Théophile Gautier et Gérard de Nerval exerçaient toujours

quelque autorité inconsciente sur des esprits qui ne se retrempaient pas assez fréquemment sur les lieux. A côté de Belly et de Dehodencq, Fromentin, en découvrant l'Algérie, ouvrit le premier la voie aux générations suivantes en essayant de se renouveler par l'observation exacte et l'étude approfondie du milieu arabe; mais nous avons vu quels scrupules un peu pusillanimes lui firent écarter trop soigneusement de sa peinture ce qu'il trouvait dans ces pays de singulier, d'exceptionnel, d'inédit, ce qu'il appelait « de périlleuses nouveautés ».

Ces « périlleuses nouveautés » n'effrayèrent point Guillaumet. Une suite ininterrompue d'événements politiques et économiques nous a



Revue de l'Art ancien et moderne.

POTTER : Village de Khor (Haut-Nil).

mis chaque jour en contact plus intime avec les pays musulmans. Les imaginations contemporaines, enserrées dans un monde désormais trop étroit pour leur essor, ont cherché dans les sensations exotiques, dans le dépaysement vers ce qui reste des civilisations d'autrefois, à étancher leur soif de merveilleux auquel s'allie un impérieux besoin de vérité. Car les circonstances qui, depuis le début du siècle, avaient tourné tous les regards vers la Grèce, l'Égypte, la Syrie ou l'Algérie, ces circonstances se sont renouvelées avec une intensité sans précédent, depuis que le mystère impénétrable de l'Afrique a été violé par tant

de hardis explorateurs et que la vieille Europe s'est ruée, dans un subit élan de convoitise, au dernier partage des mondes inconnus. Le point de vue artistique s'est forcément déplacé. Le point de vue général a dû faire place au point de vue local. Le regret de voir chaque jour disparaître les mœurs et les costumes pittoresques de ces contrées a fait naître le désir de noter scrupuleusement, pour en conserver du moins l'image, les vestiges rares et précieux de ce féerique décor.

Les scrupules si éloquemment exprimés par Fromentin sur l'interprétation de l'Orient étaient donc appelés chaque jour à se dissiper. S'il considérait, en effet, que le sentiment le plus étranger à l'art et le plus funeste est celui de la curiosité, l'Orient, grâce au prestige de ses incomparables traducteurs, littérateurs ou poètes, parmi lesquels il faut le classer lui-même en première ligne, a tellement pénétré chez nous qu'il ne nous offre plus d'étonnements. Nous sommes depuis longtemps acclimatés «à la nouveauté de ses aspects, à l'originalité de ses types, à l'âpreté de ses effets, au rythme particulier de ses lignes, à la gamme inusitée de ses couleurs.»

Lettré délicat plein de souvenirs classiques, Fromentin avait cherché dans l'Algérie la poésie et la grandeur des restes de la féodalité arabe, l'illusion de l'Alger d'Omar et du dey Hussein; il avait été saisi par la beauté des types, adorant la race dans l'homme et le cheval, se plaisant au pittoresque des costumes, aux simulacres d'escarmouches, aux scènes mouvementées de chasse, à tout ce qui est typique et héroïque, à tout ce qui glorifie l'homme avant de célébrer l'Arabe.

Guillaumet, tout en restant profondément humain par son côté général, s'est rapproché plus étroitement de son sujet; il a vu et vécu la vie quotidienne du désert, primitive, agricole et pastorale, dans les douars ou par les ksours, ces petites cités somnolentes au milieu des oasis qui ont des airs de vieilles villes hébraïques et, de toutes ces existences austères et paisibles, celle qu'il aime à raconter par-dessus tout, c'est la vie des femmes arabes.

Fromentin avait craint de déflorer le mystère qui environne la femme; chercher à soulever ce voile, c'était retirer à l'Orient une part de sa poésie. Il ne s'est laissé séduire d'assez loin que par les

charmes des belles filles des Hadjouts ou des Ouled-Nayls aux mœurs voluptueuses. Guillaumet, lui, n'a connu que les « ménagères » comme il les appelle complaisamment.



E. Lévy, édit.

Dinet : Portrait de Si Sliman ben Ibrahim.

Il écoute le bruit de leurs meules et de leurs pilons qui perce au dehors par l'entre-bâillement des portes; il les guette quand, la tête chargée d'un large turban, couvertes de bijoux et retroussées jusqu'aux hanches, elles agitent en cadence leurs jambes nues dans la rivière pour laver les nippes de la maisonnée; il admire l'habileté des filles qui décorent les poteries kabyles, le geste élégant des fileuses arrondissant, au-dessus de leur tête, « un bras de statue antique ».

Par son milieu et ses habitudes, par l'ordre de ses recherches, Guillaumet appartenait principalement à l'état-major du groupe si étendu qui adopta la formule de Bastien-Lepage. L'impressionnisme,

de son côté, profita de cet entraînement vers les pays orientaux et en retira quelques bénéfices. Je mets à part dans cette production exotique certaines études prises par Pissarro au pays natal, qui ne diffèrent pas sensiblement de ses travaux coutumiers ou les tentatives singulières de rajeunissement de l'esthétique occidentale par ce qu'on n'ose appeler l'esthétique océanienne, essayées sur place par le néo-impressionniste Gauguin. Mais Renoir doit à l'Algérie plus d'une toile, paysage ou figure, d'un charme qu'agrémente un piquant nouveau et Claude Monet, comme Albert Lebourg, conduits en Algérie, le premier par les obligations du service militaire, le second par les nécessités de la vie qui le contraignirent, au début, à accepter une place de professeur de dessin à Alger, ont maintes fois affirmé la part que les spectacles imprévus de ces cieux privilégiés exercèrent sur toute leur vision à venir.

Lebourg, même, en a offert le témoignage sensible par un ensemble d'études exposées pour la première fois aux expositions de la Société des peintres orientalistes en 1900, qui dénotent l'influence que pouvaient exercer, sur des yeux sains, des spectacles sur lesquels n'avaient pas eu le temps de peser encore l'obsession impérieuse d'une compréhension traditionnelle. On se trouvait là, plus qu'ailleurs, en face de la nature et à l'abri de la domination du passé.

Quelques années plus tard, au cours d'un voyage en Espagne et en Algérie, Albert Besnard apportait dans la notation de ces ciels inaccoutumés ses rares facultés de luministe en même temps qu'il savait extraire une nouvelle poésie et une nouvelle saveur exotique de ces deux êtres d'élection — et de prédilection de son pinceau : — la femme et le cheval.

Le mouvement inauguré par Guillaumet s'accentue avec les générations suivantes. Les migrations traditionnelles vers l'Italie semblaient s'être détournées sur ce côté de la Méditerranée, accrues par les encouragements nouveaux donnés par l'État aux déplacements artistiques et la fondation des bourses de voyage. Depuis Cormon, Dagnan-Bouveret, Friant, Brouillet, Muenier, Rochegrosse, etc., quel lauréat fît exception à cette règle, quel est celui qui n'entraînât à ses côtés ou à sa suite quelque compagnon?

Pour la plupart, ce fut, comme pour les anciens romantiques, un rêve de quelques semaines ou de quelques mois, dont ils fixaient le souvenir en notes d'un enthousiasme moins lyrique quoique aussi



E. Lévy, édit.

DINET : Râouacha.

ardent, et d'un esprit d'observation plus véridique. Pour plusieurs, possédés par la nostalgie du désert, ces âpres séductions, non exemptes de périls, ramenèrent constamment leurs pas vers ces sources d'inspiration où certains d'entre eux, même, trouvèrent tragiquement le

terme de leur existence. C'est parmi ces derniers que se forma le noyau de la Société des peintres orientalistes. Un petit événement artistique l'avait décidée.

Grâce aux études patientes de quelques amateurs qui se firent par occasion des érudits, les arts de l'Extrême-Orient venaient de prendre place à côté des arts occidentaux, dans le domaine de l'Histoire. On démêlait leurs origines, la filiation de leurs artistes dont on dégageait la biographie.

Ces productions merveilleuses, dont l'esthétique avait si profondément ému la nôtre depuis plusieurs siècles, n'étaient plus désormais considérées comme de simples objets de curiosité. Le même devoir de réhabilitation, le même travail de chronologie et de critique s'imposait envers les arts de l'Orient proprement dit, les arts de civilisation musulmane, plus proches des nôtres et qu'ils ont aussi maintes fois impressionnés au cours des siècles. Tel fut le but que s'assigna le comité de la première exposition d'art musulman en 1893. Cette tentative intelligente, mais légèrement conduite, ne donna pas tous les résultats attendus. Elle jeta, du moins, les premières bases d'une étude plus méthodique de ces matières. Elle fut, en ce qui nous concerne, l'occasion du groupement des peintres orientalistes et de la fondation de leur société.

Celui qui, dès l'origine, en fut et en est resté l'âme, est le peintre Étienne Dinet. Conduit en Algérie par son ami Lucien Simon, en 1884, Dinet y revenait l'année suivante, grâce à l'obtention d'une bourse de voyage. Depuis, il y est retourné annuellement, ou plutôt, il n'a cessé d'y fixer sa vie, se conservant seulement à Paris un domicile pour la saison d'hiver.

Ses débuts furent plus particulièrement analytiques. Sans parler des tendances du moment, il était porté par son naturel volontaire, tenace, à la fois audacieux et méthodique, à aller jusqu'au bout dans la connaissance la plus étroite de la race et du pays. Il s'acharnait à résoudre les difficultés qui avaient rebuté ses devanciers et qu'ils avaient soit tournées, soit imparfaitement résolues.

Fromentin, Guillaumet lui-même, demeuraient plus ou moins volontairement fidèles aux habitudes d'école ou, du moins, au souve-

nir des maîtres. Dinet faisait un effort assidu pour se débarrasser de toute obsession de cet ordre et pour pénétrer le mystère de cette humanité et de ce ciel, avec les yeux de la tête et les yeux de l'âme d'un voyant indigène. Il en arriva à entreprendre, de son côté, sur ce terrain neuf ou tout au moins mal exploré, les mêmes tentatives que poursuivaient les impressionnistes tant sur la nature que sur l'homme. C'est-à-dire que, sur la nature, il se livrait à des études poussées



E. Lévy, édit.

Marius PERRET : Musicienne annamite.

jusqu'au degré le plus aigu ou le plus délicat des phénomènes lumineux et atmosphériques qui se manifestent dans la clarté et dans l'ombre et dont les jeux modifient les apparences des corps. Et, sur l'homme, il cherchait à préciser le caractère de la race, du milieu, de l'individu, à le traduire dans son action significative et à dégager cette signification au moyen du langage muet par lequel ces spectacles s'expliquent à nos yeux quand la parole est absente, c'est-à-dire par l'étude attentive de l'expression et de la mimique.

Et dans cette recherche, parallèle à celle suivie antérieurement

par les impressionnistes ou par quelques autres esprits indépendants, tels que Puvis de Chavannes ou Rodin, pour rompre avec les déplorables traditions imposées à notre école, Dinet faisait personnellement une observation nouvelle. En effet, cette existence partagée entre deux mondes si divers les lui faisait connaître plus justement l'un et l'autre par l'exercice d'une perpétuelle comparaison. Il notait donc combien, dans notre civilisation septentrionale et chrétienne, où le progrès continu est fait de luttes ardentes, de misères et de labeurs, l'être humain qui travaille, le seul dont l'action semble intéressante à l'art d'aujourd'hui, est usé, déprimé, parfois dégradé, dans tous les cas modifié par l'effort accoutumé, le contact de la machine, la division du travail, sans parler d'autres facteurs secondaires tels que le théâtre, les réunions publiques, la caserne, les cabarets, tous ces milieux où chacun des individus qui forment la foule est acteur, figurant ou spectateur porté à l'imitation. Dans les populations sahariennes, au contraire, où l'existence patriarcale s'est continuée sans interruption comme si le temps s'était arrêté tout net, les mêmes attitudes, les mêmes gestes, les mêmes expressions physionomiques se sont perpétués à travers les siècles, correspondant au même genre d'existence, aux mêmes occupations, aux mêmes rapports entre les hommes, aux mêmes pensées intérieures. D'où il s'ensuit que si la vie contemporaine qui a fourni et qui doit fournir des inspirations si hautes, est de nature à donner des éléments particulièrement riches et éloquents dans l'ordre de ce qu'on peut appeler la beauté expressive, l'observation des milieux indigènes de nos provinces de l'Afrique du Nord ou de tout autre pays resté à l'abri des effets de notre civilisation, est propre à livrer à l'artiste des trésors, pour ainsi dire vierges, d'éléments essentiellement pittoresques et plastiques que nous ne trouvons plus intacts autour de nous et que nous avons coutume de chercher dans les dépouilles froides du passé.

C'est en se plaçant à ce point de vue que Dinet aborde l'étude synthétique des milieux arabes et que dans les derniers ouvrages qu'il a produits, depuis le *Charmeur de vipères* ou la *Courtisane* jusqu'à *Chansons de jeunes filles, Abd-el-Gheram et Noûr-el-Aïn* ou au *Fils d'un saint M'rabeth*, s'il nous attire ou nous séduit par l'accent, l'intérêt ou le

charme locaux de scènes d'une couleur et d'une animation incomparables, il dépasse ce premier attrait étrange et superficiel, ce caractère inquiétant si l'on veut, d'exotisme et d'ethnographie, pour faire de ces sujets, avec une puissance de vie inconnue de ses plus illustres devanciers, le prétexte de hautes généralités humaines.



E. Lévy, édit.

Marius Perret. Jonque de fête siamoise.

La traduction des spectacles humains était continuée depuis le romantisme par une évolution de caractère historique. Elle avait été représentée avec un vif éclat par Henri Regnault qui unissait à une certaine fougue dans laquelle on reconnaissait la paternité de Delacroix, un esprit de grandissement quelque peu littéraire ou théâtral et une virtuosité brillante de métier, un goût de l'effet, dus à l'influence du peintre Espagnol Fortuny avec qui il fut lié de vive amitié.

La mort, qui le coucha sur un champ de bataille, ne lui permit pas d'achever son œuvre. Il eut un successeur, dont la carrière ne brilla

pas d'un moindre éclat, avec Benjamin Constant, dont le pinceau prestigieux évoquait, avec une véritable magie d'exécution, les magnificences sombres et farouches des harems mystérieux du Maroc.

Réalistes dans leurs études ou leurs impressions de voyage, ces maîtres avaient reconstitué un Orient d'une convention nouvelle, un Orient de poésie, de littérature, emprunté, semble-t-il, aux poèmes de Victor Hugo ou de Leconte de Lisle, un Orient tout imaginaire et fantasmagorique qui devait dégénérer en formule académique. Aussi, cette tradition historique n'eut-elle guère de suite digne d'être notée, si ce n'est la reprise, par Paul Leroy, de certains sujets bibliques ou évangéliques (*Jésus, Marthe et Marie*, *Samson*, *Un soir à Nazareth*), traités, d'ailleurs par l'observation directe des réalités, presque sans transposition et avec la préoccupation d'y trouver l'application de ses études de types humains et d'effets lumineux. Et encore cet orientaliste, qui fut un des fondateurs du groupe actuel, affirmait-il plus franchement ses qualités personnelles de vision rare et délicate dans ses simples études d'observation des mœurs des Arabes sédentaires du Sud et des aspects paradisiaques des oasis sahariennes.

C'est pourquoi l'école orientaliste est essentiellement réaliste. Dix expositions successives en ont fait la preuve et ont mis en valeur nombre de talents éprouvés qui ont voulu satisfaire leurs plus intimes aspirations de poésie ardente ou voilée dans le spectacle même des choses. C'est ainsi que Ad. Chudant erre par les nuits limpides, dans les ruelles tortueuses de la ville haute d'Alger ou par les carrefours déserts des ksours dont le silence est seulement troublé par les aboiements rauques des chiens de garde. C'est ainsi que Girardot suit les blanches processions de femmes voilées dans les cimetières de Tanger à travers les roses tendres et les lilas du couchant. Lunois, peintre ou lithographe, exprime avec les richesses hardies de sa palette, les danses des gitanas de Séville, ou plus simplement les scènes de la vie rurale du Maroc et de l'Algérie occidentale.

Bompard et Saint-Germier promènent leur parasol des oasis de Chetma aux lagunes de Venise. Car Venise, n'est-ce pas l'Orient, un Orient maritime, unique, imprévu d'exotisme et de pittoresque? Aussi Venise, chère aux âmes de 1830, a-t-elle à elle seule une cour dont

le souverain maître est ce dernier des romantiques, celui qu'on a appelé le Turner de France, Ziem, et dont les fervents sont innombrables, attirés de tous les points de l'Europe et même du Nouveau-Monde et qui comptent dans les anciens, des noms comme celui de Whistler et dans les jeunes, comme celui de Cottet.



Gazette des Beaux-Arts.

Paul Buffet : Roi d'Abyssinie.

Mais d'autres terres plus lointaines sollicitaient, les unes par leur magnificence primitive et barbare, les autres, simplement par leur solitude et leur désolation, l'imagination voyageuse de quelques artistes destinés à payer, hélas! de leur vie ce goût d'aventures qui donne tant d'attraits à l'existence du peintre orientaliste.

Ici ce monde fastueux et singulier de l'empire du Négus attirait, avec la mission Bonvalot-de Bonchamps, Maurice Potter qui, le premier, après les périls et les difficultés d'une marche infiniment pénible, plantait, sur le Nil bleu, à Fachoda, le drapeau français, 18 jours avant l'arrivée du commandant Marchand, et périssait au retour, frappé par la lance perfide d'un indigène. Préparé par son ami Dinet, il avait débuté avec des sujets empruntés au roman de

Salammbô, que son imagination, justement remuée par les peintures du grand écrivain, essayait de fixer au moyen de ses observations sur nature. Il était prêt à passer des splendeurs d'un monde imaginaire aux magnificences d'un monde réel. Ses derniers ouvrages, principalement exécutés au crayon, ont la netteté colorée, la sûreté et la décision des dessins de Marilhat. Il fut suivi presque aussitôt à la cour antique de Ménélick par Paul Buffet qui, plus heureux, revint en France avec un riche butin artistique. Ailleurs, la brousse semée d'alfa du désert saharien ou du désert sénégalais, attira avec une mystérieuse puissance l'âme hautement mélancolique de Marius Perret. Tantôt il s'enfonçait seul dans les profondeurs du M'zab et jusque chez ces Touaregs qu'il a été encore le premier et le seul à peindre sur nature, tantôt il suivait la colonne Dodds à travers le Sénégal ou le Fouta, rapportant ces *Piroguiers de Guet N'Dar,* ou cette marche de colonne dans les sables, qui sont les plus sobres et les plus magistrales notations des effets de décoloration de la lumière solaire dans les excès de sa diffusion et aussi du dessin spécial, de la gesticulation particulière de ces espèces humaines. Attiré peu après dans l'Indo-Chine et le Cambodge, où le gouverneur général de notre empire extrême-oriental, M. Paul Doumer, créait toute une colonie de peintres orientalistes, on voit par les peintures du Luxembourg ce qu'on pouvait attendre des facultés extraordinaires d'observation attentive et clairvoyante de ce malheureux, fier et consciencieux artiste, dont le talent prenait une envergure nouvelle au jour où il fut terrassé par la maladie et couché sous les cendres volcaniques de Java. A la suite se formait comme une petite école extrême orientale au premier rang de laquelle se mettait Joseph de la Nézière avec ses études d'Indo-Chine, de Chine, du Japon et de Corée et qui compte des recrues incessantes, dont quelques-unes d'un talent déjà dégagé.

Il n'est pas jusqu'à la Martinique dont l'inoubliable cataclysme n'ait fait une victime artistique avec l'infortuné Merwart.

Qu'eût dit Fromentin, qu'eût dit l'admirable et profond écrivain du *Sahel* devant ces images nouvelles de tant de mondes hier inconnus, devant ces visions fantastiques dont les unes donnent l'impression farouche de cités lunaires, de derniers vestiges d'une humanité

disparue sur une planète abandonnée par la vie, et dont les autres semblent avoir amassé en elles toutes les féeries des contes, tous les caprices du rêve, toutes les étrangetés de la nature et de la fantaisie humaine?

Eût-il aujourd'hui encore critiqué ce qu'il appelait alors des notes de voyage, des *documents?* les eût-il condamnés au nom d'une esthétique surannée? Tout en continuant d'établir justement la différence «entre le voyageur qui peint et le peintre qui voyage», n'eût-il pas senti, avec son tact si fin de critique large et supérieurement intelligent, que le point de vue en art est contraint de se déplacer éternellement, au fur et à mesure que se déplacent et s'éloignent les bornes des connaissances humaines? N'eût-il pas compris que l'art a le droit de tenter toutes les aventures par lesquelles il peut étendre les limites de son empire et enrichir ses réserves d'images et de moyens d'expression; qu'il ne peut avoir qu'une crainte, celle de s'appauvrir, de se diminuer, de ne plus correspondre aux besoins moraux des hommes; et que, s'il ne peut que répéter éternellement la même chose à leur sentiment, il est tenu, pour être à la portée de leur intelligence, de modifier, avec le temps, le vocabulaire dont il se sert?

XV

1889 : SCISSION DES SALONS; INFLUENCE QU'ELLE EXERÇA SUR LES ARTS. — RÉACTION POÉTIQUE ET COLORISTE, SES CAUSES, SES EFFETS. — LE MYSTICISME ET LE RÉALISME EXPRESSIF DE BASTIEN-LEPAGE; DAGNAN-BOUVERET; FRIANT — AUTRES ÉLÉMENTS DE RÉACTION : HENRI MARTIN; AMAN JEAN; LES PEINTRES DE LA PÉNOMBRE ET DU MYSTÈRE : E. LAURENT, LE SIDANER, H. DUHEM, ETC. — LA *BANDE NOIRE* : CH. COTTET; LUCIEN SIMON. — LA BRETAGNE ET LA HOLLANDE.

Au lendemain de l'Exposition universelle de 1889 se produisit un événement qui eut certaines conséquences sur les destinées de l'École : c'est la scission du Salon.

Dès 1881, l'État avait confié définitivement aux artistes eux-mêmes l'organisation des expositions; c'était l'ancien projet de Ph. de Chennevières qui se trouvait réalisé. Les artistes acceptaient cette fois une liberté qu'on leur avait, jadis, vainement offerte. Le fonctionnement

IMPRIMERIE NATIONALE.

de ce nouvel organisme administratif, auquel l'État conservait son patronage et cédait en même temps les rouages qui l'avaient fait marcher antérieurement, fut tout aussi régulier qu'autrefois grâce à la sagesse et à l'esprit pratique des artistes. Nul incident ne marqua les expositions des neuf premières années. Mais, après l'Exposition de 1889, des difficultés d'ordre intérieur, relatives à la question des récompenses, amenèrent des dissentiments dans le Comité et bientôt un groupe, à la tête duquel se mettait Meissonier qui se montrait le plus intransigeant, se séparait pour créer à l'écart une société nouvelle. Cette société prit le nom de Société nationale des Beaux-Arts.

Le premier résultat de la scission se fit sentir de part et d'autre. A la société primitive des Artistes français, le vide produit par le départ d'artistes renommés eut pour effet de faire monter aux premiers rangs des comités et des jurys, des générations plus jeunes qui fussent, sans cet événement, restées plus longtemps à l'arrière-plan des hiérarchies artistiques. Ces nouveaux venus prirent du coup dans les ateliers et les académies une autorité égale à celle de leurs aînés qui, jusqu'à ce jour, régnaient en maîtres.

À la Société nationale des Beaux-Arts, au Champ-de-Mars, comme on disait et comme on dit souvent encore par souvenir de l'origine de cette société, ouverte dans le palais des Beaux-Arts de l'Exposition de 1889, les fondateurs étaient composés de la plupart des physionomies les plus indépendantes sinon les plus originales de l'École. En tête figurait donc Meissonier, chargé d'honneurs officiels, de titres et de croix et dont la situation paraissait assez anormale dans ce milieu d'artistes qui n'avaient guère marché dans ses voies puisque, sauf lui, aucun n'appartenait à l'Institut. Autour de lui étaient groupés Puvis de Chavannes et Carolus Duran, les sculpteurs Dalou et Rodin, les graveurs Bracquemond et Lepère et, à côté d'eux, d'autres personnalités aussi distinctes dans l'École française, les jeunes maîtres qui, depuis une quinzaine d'années, avaient le plus vivement frappé l'opinion par l'originalité de leurs travaux.

La société nouvelle les dégagea, les souligna. Elle mit vigoureusement en première ligne des peintres comme Cazin, Besnard, Carrière, Raffaelli, Roll, Dagnan-Bouveret et reçut encore chez elle l'appoint

sérieux de maîtres étrangers tels que Whistler et Constantin Meunier. Il en résulte que ces artistes exercèrent une influence très notable sur la production du milieu qui les entourait, influence qui se manifesta soit par leur action individuelle, soit par leur action combinée, créant parfois des dérivations très intéressantes comme les talents d'Ary Renan, de Billotte, de La Touche, de Lagarde, d'A. Berton, etc., et donnant, dès ce moment, à l'ensemble des expositions de cette société, une couleur très spéciale que certaines figures, venues au jour avec les générations ultérieures viendront corser encore.



Baschet, édit.

DAGNAN : Les Conscrits.

Un autre fait particulier à la Société nationale des Beaux-Arts a exercé son contre-coup sur la production actuelle. La nouvelle société s'organisait, on le sait, en une sorte de vaste cercle. Au programme étaient inscrites la suppression des récompenses, l'acceptation au même titre que les autres arts des arts dits « décoratifs » et l'admission,

du moins pour les sociétaires, d'un nombre illimité d'ouvrages. Cette dernière condition créa, au début, des expositions exceptionnelles dont l'éclat ajouta au prestige de la jeune association et des maîtres qui la composaient. Chacun s'efforçait d'arriver, chaque année, avec un nombre imposant d'ouvrages et ramassait jusque dans le passé tous les morceaux dont il pouvait disposer.

Bientôt, pourtant, ce stock s'épuisant, on eut recours pour entourer les pièces de résistance aux études faites dans l'année; la foule des artistes plus jeunes n'avait, d'ailleurs, pas encore de quoi fournir un aussi lourd bagage. A côté de tableaux composés, réfléchis, voulus, pullulèrent les morceaux d'observation, les études sur nature, les recherches, les préparations. Cela donnait un aspect très vivant, très nouveau, très jeune et très hardi, car, l'indépendance étant de mise, on renchérissait volontiers sur les impressionnistes que l'Exposition universelle de 1889 venait de faire plus amplement connaître et que le Luxembourg allait consacrer. De plus, l'apport des étrangers fut bientôt considérable. Alors que, pour la Société des Artistes français, la moyenne des exposants étrangers était environ d'un quart de l'ensemble exposé, dans la Société nationale des Beaux-Arts, elle donnait jusqu'à un tiers comme proportion. Venus plus généralement du Nord (américains, anglais, belges et hollandais, allemands, scandinaves), où l'inspiration est dirigée de préférence vers la représentation des intimités de la vie, ils apportèrent comme un nouvel encouragement à se tourner vers l'examen des réalités contemporaines et des milieux populaires. Sans entraves et sans lisières, mais aussi sans guides et sans appuis, c'est-à-dire sans traditions, ils dépassèrent rapidement dans les audaces de leur vision et dans les témérités de leur métier, les excès, toujours tempérés en France par un certain sentiment de mesure inné et par un vieux fond de discipline pédagogique, des novateurs les plus hardis.

Entraînés par la mode, amusés par la nouveauté, les yeux du public, naturellement si réfractaires et routiniers, s'étaient accoutumés d'abord à ces visions les plus osées. Bientôt la lassitude suivit et les mêmes causes qui avaient étendu les progrès du mouvement analytique et naturaliste accélérèrent les prodromes de la réaction qui



Gazette des Beaux-Arts.

ADLER : Le Creusot.

commençait à se faire sentir vers une compréhension plus haute et plus expressive des réalités vivantes.

À ce moment, dans les nouvelles générations, va s'accentuer un mouvement de retour vers un idéal poétique rajeuni, vers une sensation plus intense et plus robuste des colorations, un goût plus sain pour les harmonies sonores et fortes.

Pour bien comprendre les causes de cette réaction, qu'on se reporte un peu en arrière. On était alors en plein développement de la période triomphante du naturalisme de Zola. La foule des continuateurs dégénérés de Courbet, de Manet, de Bastien-Lepage, persistait à exploiter, en l'exagérant dans son esprit le plus étroit et le plus sectaire la fameuse formule du «plein air». Leur mépris du sujet, leur dédain affecté de tout choix, leur prétention à un certain pédantisme scientifique, leur crainte de toute signification élevée, de toute idée générale, avait conduit la peinture à l'exactitude littérale, au document pur, au terre à terre et à la platitude, tandis que l'abus des effets de lumière diffuse et des préoccupations atmosphériques l'entraînait assez rapidement à un état d'anémie, de chlorose, d'épuisement nerveux, nous dirions maintenant, de neurasthénie.

C'est l'époque de toutes ces descriptions de campagne qui abondent également, par un abus autrement insupportable, dans la littérature, de ces portraits de paysages : coins de terrains, bouts de buissons, fragments de routes, pris à toutes les heures du jour, sous des cieux indifférents, où les arbres aux riches frondaisons, aux fortes ramures, les beaux chênes noueux, les hêtres aux fûts lisses et droits, les pauvres arbres, premiers rôles éloquents de tous les spectacles grandioses de la nature, sont désormais proscrits, rendus suspects par l'amour passionné que leur témoignèrent les romantiques, traités de poètes, de *chiqueurs*.

C'est l'époque de ce qu'on avait appelé «l'école de la blouse bleue» de tous les travailleurs sans caractère, occupés à des besognes auxquelles ils ne savaient pas nous intéresser par ce qu'ils ne s'y intéressaient pas eux-mêmes, qu'on voit se mouvoir avec ennui sur les parois des salles de mariage, des galeries de fêtes, des salles du conseil de tant de mairies parisiennes ou d'hôtels de ville de banlieue. Car les



E. Lévy, édit.

Henri Martin : Beauté.

claires, mais fraîches et toujours vibrantes harmonies, les grands partis pris simplificateurs du merveilleux visionnaire d'Amiens et du Panthéon, compris à contre-sens par nos édiles, dénaturés par leurs artistes, contribuèrent eux-mêmes innocemment, sous prétexte de nécessités décoratives, à cet aveulissement de la peinture.



Revue de l'Art ancien et moderne. Ch. Cottet : Messe basse en Bretagne.

Contre ce culte inintelligent, têtu et borné de la vérité, ou plutôt de l'exactitude, contre cet esprit d'observation sans but qui ne voulait pas ou ne savait pas conclure, se firent entendre des protestations, d'abord timides et lointaines, qui se précisèrent de plus en plus. Cela venait tantôt de quelques anciens qui n'avaient point abdiqué leur idéal d'autrefois, tantôt de plus jeunes, sous la poussée inconsciente de la littérature qui, comme toujours, précédait l'art dans cette nouvelle évolution. Cela se marquait par des modifications insensibles du paysage, qui se colorait plus volontiers des teintes chaudes du couchant, par la recherche de sujets plus humains et plus émus, par une apparition encore vague du sentiment, par je ne sais quoi de plus songeur et de plus poétique. Nous en avons vu déjà les traces dans le chapitre précédent.

Et comme, d'ailleurs, tout se tient en ce monde, et que, suivant le

mot de Renan, tout n'est que transition, il arriva que le dernier représentant de cette période scientifique du naturalisme, le chef de l'école du «plein air», Bastien-Lepage, portait déjà en lui-même, comme d'ailleurs son prédécesseur Millet, les germes de réaction contre le mouvement qu'il avait contribué à répandre dans l'École et contre les tendances qu'il avait acclimatées dans le public. Son mysticisme confus, qui voulait s'appuyer sur l'observation, s'est développé en s'accentuant dans le sens poétique ou pathétique chez ses principaux successeurs. M. Dagnan-Bouveret, qui avait débuté par les scènes toutes réalistes de la *Noce chez le photographe* et de l'*Accident*, aboutit en passant par le *Pain bénit*, aux *Pélerins d'Emmaüs* et à *la Cène*, qui font de lui l'un des principaux peintres d'esprit religieux de cette époque. De même M. E. Friant, en renforçant le côté sentimental et en poussant plus loin les scrupules de l'analyse, recherchera à côté de son œuvre d'implacable portraitiste et de sagace observateur populaire, les scènes de deuil (*La Toussaint; Douleur*), où il se plaît à opposer savamment et fortement les noirs des vêtements aux notes claires du paysage. C'est encore à cette tradition, qui continue à évoluer en se conformant à un idéal plus moderne dans le sens des colorations plus chaudes et des compositions plus expressives, qu'appartiennent MM. Henri Royer, Adler, Duvent, etc.

Mais ce développement normal et lent n'eut point sensiblement modifié la direction de la peinture. On attendait plus. Une soif ardente d'imagination se faisait sentir, un besoin d'exprimer tous les rêves confus qui tourmentaient la conscience contemporaine et de traduire la vie de ce temps non plus seulement sous ses aspects extérieurs, dans sa représentation littérale et vulgaire, mais dans sa physionomie la plus haute, dans l'intimité la plus profonde de son âme. C'était comme une fermentation sourde de lyrisme. Un renouveau de romantisme s'annonçait dans l'art, comme il se marquait déjà dans les lettres, et non seulement en France, mais en Belgique, en Angleterre, en Allemagne. Ce mouvement s'affirma bientôt de toutes parts autour de certaines personnalités déjà caractérisées, dans tous les milieux, parmi les réalistes comme parmi les idéalistes et dans le sein même de l'enseignement officiel. C'est alors qu'au début apparaissent,



Gazette des Beaux-Arts.

Lucien Simon : La Procession. (*Musee du Luxembourg.*)

assez isolées, quelques figures encore incertaines, parmi lesquelles se distingue plus particulièrement celle de M. Henri Martin.

Sorti de l'atelier d'un des plus robustes exécutants et des plus éclatants coloristes, d'un maître qui eut toujours à un très haut degré le respect de l'histoire, le sentiment du passé, et qui vivait dans l'intimité, sinon des poètes, du moins des historiens, M. Henri Martin se trouva heureusement placé, près de M. J.-P. Laurens, dans le milieu le plus favorable pour préparer l'éclosion de son talent. Après un premier succès qui eut du retentissement, en 1883, pour des raisons diverses, avec une composition d'allure assez académique où se manifestait déjà sa prédilection pour les sujets empruntés à la poésie (*Paolo Malatesta et Francesca di Rimini*), M. Henri Martin est apparu comme le créateur d'un symbolisme ingénieusement renouvelé qu'il opposait à la banale convention des allégories traditionnelles. *Chacun sa Chimère*, *L'Homme entre le vice et la vertu*, *Vers l'Abîme*, les frises de l'Hôtel de ville, ne laissèrent personne indifférent. Sans doute, on était surpris au début par ce métier de touches juxtaposées dont le parti pris systématique est un peu gênant dans ses premiers tableaux. Il suffisait d'ailleurs que ce procédé de décomposition du ton rappelât l'impressionnisme, le pointillisme, pour qu'il fût impitoyablement condamné. Peut-être M. Henri Martin mettait-il quelque coquetterie à s'obstiner dans sa manière d'écrire les formes; il se disait que les yeux les plus récalcitrants y viendraient un jour. Ils y sont venus; mais il a bien fait quelque pas lui-même à leur rencontre. Ses brosses assagies n'ont plus conservé ce moyen, très atténué, dépouillé de toute exagération abusive, que pour garder au ton ses vibrations et sa richesse.

Quant à l'inspiration de ces vastes compositions, empruntées le plus souvent aux poètes, suivant l'usage des anciens romantiques, à Dante et à lord Byron, à Musset et à Baudelaire, — ces compositions, traversées, comme les ciels de Puvis de Chavannes, par le vol des Muses et qu'éclaire, comme dans les visions mystiques de Gustave Moreau, le symbole rayonnant de la Lyre, — elle témoigne d'un retour à la culture des grandes idées générales et du désir de les renouveler en les exprimant plus fortement par l'emploi d'une symbolique nouvelle et par la ressource inépuisée du langage éloquent des harmonies. Un



E. Lévy, édit.

Cottet : Au pays de la mer : l'adieu, panneau central. (*Musee du Luxembourg.*)

petit ragoût d'étrangeté, quelque raffinement de bizarrerie donnent à ces toiles un fort accent d'originalité qui ne va pas sans quelque grâce excentrique. Si pourtant ses conceptions d'ordre symbolique et moral



E. Lévy, édit.

Aman Jean : Portrait.

pouvaient inquiéter par leur nouveauté des esprits un peu défiants, comment ne pas reconnaître à ses dernières décorations semi-historiques ou semi-allégoriques formées d'éléments plus connus, leur séduction peu commune de visions réalisées.

Dans les *Troubadours, Inspiration, Clémence Isaure* et surtout sa grande composition de *Sérénité*, à propos de laquelle on n'a pas imprudemment prononcé le grand nom de Puvis de Chavannes qui avait cru

voir en lui son héritier, chaque jour, avec la maturité prochaine, son talent gagnait plus de charme et de simplicité. Le *Travail*, destinée au Capitole de Toulouse, dans la splendeur naturaliste de son ciel estival, dans cette grande quiétude des champs aux végétations épanouies, aux terres prospères et fécondes, que troublent seuls le rythme régulier des faux et les rires de jeunes filles, vient justifier toutes les espérances qu'avaient fait naître ce talent original et singulier.

Plus réservé, plus calme, plus songeur, fuyant le bruit par tempérament, s'affirmait parallèlement, dès la même époque, M. Aman Jean, qui s'intitulait élève de Hébert et de Puvis de Chavannes. Nature du Nord opposée à la nature méridionale de M. Henri Martin, cet artiste trouvait, de son côté, près de ses maîtres préférés, la douce chaleur qui convenait pour faire éclore délicatement ses songes poétiques. Fréquentant volontiers, au début, le monde imaginaire de la légende, de l'histoire ou de la fable, il s'est détaché peu à peu de *Saint Julien l'Hospitalier*, de *Sainte Geneviève*, de *Jeanne d'Arc* et des *Muses* pour évoluer dans un sens plus moderne et réaliser, avec les éléments empruntés à notre vie contemporaine, un mode de décoration rêveuse et émue, d'un charme enveloppant et persuasif, qui parlât en même temps aux yeux et à l'âme.

Entre ces deux artistes, allant de l'un à l'autre et penchant peut-être davantage vers le dernier, s'est formé un groupe de songeurs peu bruyants, aimant la pénombre et le mystère, de dilettantes raffinés, d'harmonistes savants, les uns portés vers la peinture des idées générales, les autres, en plus grand nombre, vers les aspects de la vie contemporaine qu'ils tendent à traduire, surtout dans ses aspirations, et si l'on peut dire, dont ses états d'âme par la mélodie des lignes et la langue expressive des harmonies. Dans ce premier groupe on a relevé, aux derniers Salons et à l'Exposition universelle, les noms de MM. Ernest Laurent, dont les portraits de femme sont conçus en des harmonies très discrètes, très délicates qui accompagnent en sourdine le ton doux des chairs et dévoilent la psychologie du modèle; M. Le Sidaner, tendre et mystérieux; M. Henri Duhem et Mme Marie Duhem, peintres mélancoliques des Flandres, M. Ridel, M. Henri Fournier, M. Boggio, M. Paul Steck, M. Loup, etc.



Revue *L'Art décoratif.*

Lucien Simon : Soir de pardon

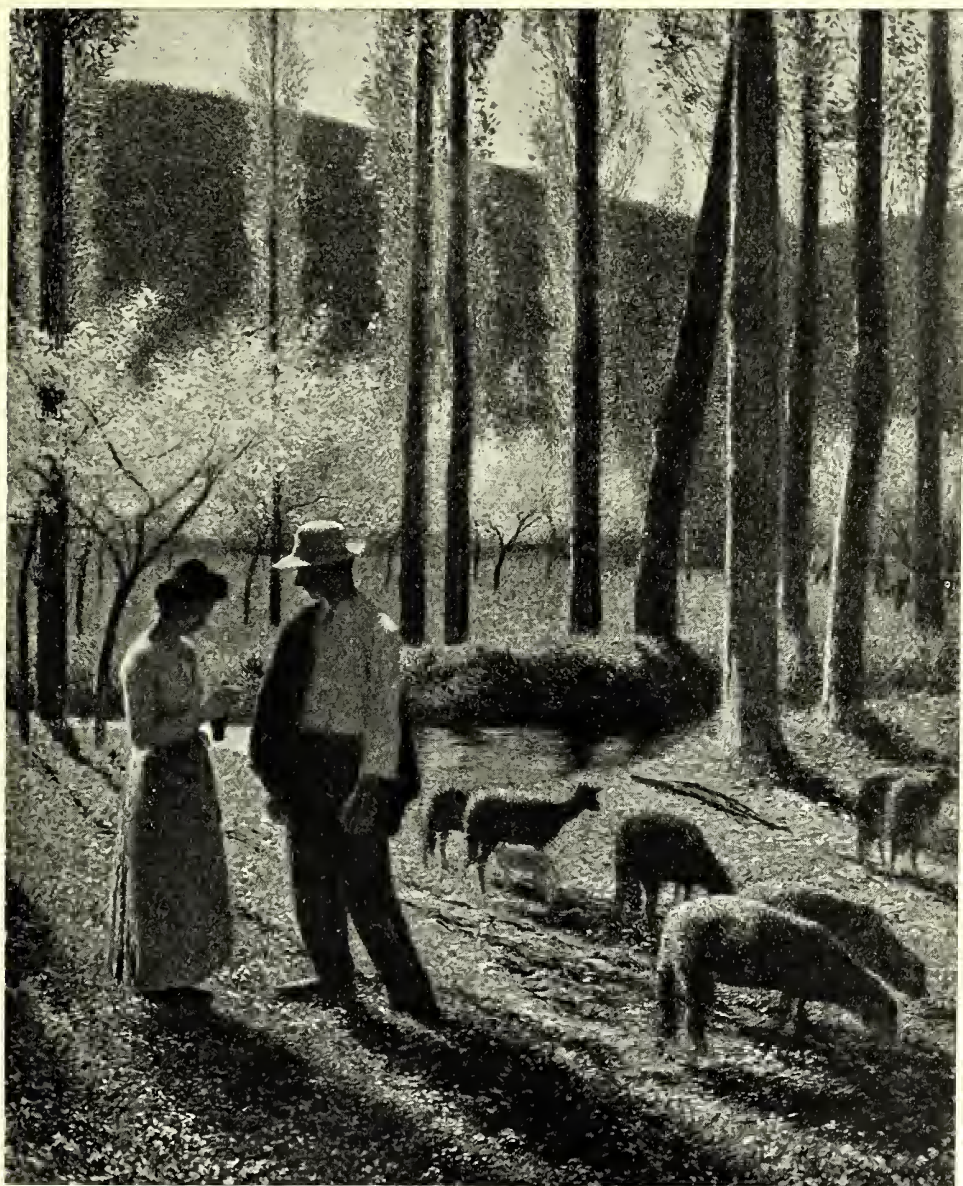
En face de ces songeurs, de ces poètes plus ou moins mystiques recueillis dans le charme mélancolique du souvenir ou perdus dans le monde enchanteur du rêve, se levait un petit groupe chaque jour plus nombreux de naturalistes robustes, chauds, expressifs, comparable, par certains côtés, à celui dont nous avons signalé la formation autour de Courbet, en 1859. Jeunes, hardis, aventureux quelquefois, enthousiastes et émus, ils ont voulu exprimer la vie de notre temps, spécialement dans les milieux populaires et non plus seulement la traduire dans ses extériorités, mais en fixer la signification au moyen de fortes et larges synthèses. C'est ce groupe que la malice des camarades appela d'un mot plaisant qui fit fortune : la bande noire.

A leur tête s'était mis d'emblée M. Ch. Cottet, qui associait en lui la fougue romantique, le sens des orchestrations colorées et éloquentes de Delacroix, avec le réalisme viril, l'exécution robuste de Courbet. M. Cottet prenait à cette heure la figure d'un homme assez batailleur. M. Henri Martin était sorti de l'École en passant par l'exposition de la Rose†Croix, sorte de groupement mystique et symboliste, très artificiel et tout éphémère organisé par un écrivain connu, comme son maître Barbey d'Aurevilly, autant par l'excentricité de ses costumes que par ses ouvrages, M. Joséphin Péladan. M. Cottet, échappé rapidement de l'école du quai Malaquais où il se sentait assez mal à l'aise, s'était d'abord enrôlé sous la bannière impressionniste en traversant l'officine ultra symboliste d'un marchand de la rue Le Peletier, aujourd'hui décédé, Le Barc de Boutteville, où se réunirent, quelques années, ceux qui voulaient prendre le rôle d'indépendants ou d'insoumis dans les jeunes générations. M. Cottet ne garda pas longtemps trace de ces débuts et l'on ne put jamais l'accuser d'occultisme ni de magie. C'était déjà un solide gaillard, fort en couleur, de robuste santé, très sanguin et quelque peu violent. On le considérait même comme assez combatif et paradoxal. Certains souvenirs très accentués de Courbet, vers lequel il fut conduit peut-être par M. Roll qu'il avait choisi pour maître, se mêlaient chez lui à ce retour atavique de romantisme qui marque notre jeunesse. Il n'était pas sans prêter à ces qualifications. Sans doute, M. Cottet aimait d'un amour qui semblait exclusif les réalités concrètes. Ses expositions antérieures ne

comportent que des études de vie très fortes, très brutales, très franches, vues comme par l'œil d'un Maupassant, prises en Bretagne et, par occasion, en Égypte ou en Algérie, car ce n'est pas l'un des moins vaillants orientalistes. Dès le premier jour il a été conquis par cette côte septentrionale de Bretagne, âpre et mélancolique, aux grands ciels chargés de lourds nuages ouatés, qu'il excellait à colorer sous des lumières imprévues au soleil couchant, ces beaux nuages formant des paysages de ciel, si l'on peut dire, devenus classiques et qu'on retrouve sans faire grand effort chez ses imitateurs, qui pullulent aujourd'hui dans les salons. Mais M. Cottet n'était pas doué de l'indifférence fanfaronne de Courbet. Breton de rencontre, Savoyard d'origine, rêveur et porté vers la vie intérieure, il ne pouvait rester insensible ni aux graves harmonies de la nature, ni aux grandeurs tragiques de la vie. Ce lyrisme passionné que les romantiques dépensaient à ressusciter, en une fièvre de génie, les grands drames du passé ou les créations des poètes, M. Cottet l'amassait en lui lentement pour traduire avec une chaleur communicative quelque chose de son temps. Depuis des années il accumulait études sur études pour se pénétrer de l'existence héroïque et grandiose des humbles pêcheurs bretons, jusqu'au jour où parut l'œuvre qui devait résumer toutes ces émotions et toutes ces observations, toutes ces histoires simples et tragiques, tous ces *adieux* et tous ces *deuils,* dans le grand triptyque *Au pays de la mer,* qui reste une des œuvres les plus significatives et l'on pourrait dire classiques de cette génération.

C'est l'antique terre bretonne que M. Cottet a choisie pour le théâtre de ses contemplations habituelles, la vieille terre bretonne avec son passé, son vieux fond atavique de religiosité et de mysticisme, le pathétique continuel de ces vies humaines en lutte perpétuelle avec les flots. Nous avons vu, à la date de 1848, qu'elle avait déjà une première fois attiré une nombreuse génération de peintres sensibles à ses mâles et singulières beautés. La grandeur sauvage du paysage, le caractère de la race, le pittoresque exceptionnel et comme exotique du costume, les survivances de la vie religieuse, tout cela forme un spectacle propre à émouvoir, de tout temps, des imaginations d'artistes.

A une date où se précisait le retour de la pensée artistique vers les couleurs de la poésie, M. Jules Breton avec ses *pardons* et ses *processions,* M. Dagnan-Bouveret avec ses tendres, délicates et mélanco-



E. Lévy, édit.

Henri Martin : Le Travail; décoration pour le Capitole de Toulouse (panneau de gauche).

liques bretonnes, aux cornettes blanches, aux yeux vagues, profonds et doux de génisses songeuses, ramenèrent les esprits vers ces régions quasi primitives des menhirs et des dolmens. N'avaient-elles point trouvé déjà pour les célébrer un des apôtres les plus haut placés

dans la domination spirituelle de ce temps, Ernest Renan et, plus tard, un des poètes les plus émus par ses charmes mélancoliques, un des narrateurs les plus touchants de ses éternels démêlés avec la mer, Pierre Loti?

Le succès de M. Cottet attira nombre de jeunes peintres sur ces côtes découpées. Près de lui, déjà uni avec lui dans une camaraderie étroite, qui tout en laissant à chacun sa propre individualité, les marque cependant tous deux de communes tendances, M. Lucien Simon a pris une place aussi exceptionnelle dans sa génération. Il est, lui aussi, le peintre de la vieille presqu'île armoricaine, mais tandis que M. Cottet la traduit subjectivement, unissant partout à ce vieux fond breton, son âme à la fois violente et pensive, M. Simon semble la considérer d'une façon plus objective, plus indépendante, qui l'intéresse plutôt organiquement et intellectuellement. Mais peintre viril, riche et savant harmoniste, il a le sens mâle et puissant du pittoresque et du caractère et il a su extraire de ces scènes de mœurs provinciales, les *Lutteurs*, le *Cirque forain*, la *Voiture des saltimbanques*, le *Retour de la messe*, le *Bal*, et surtout la *Procession*, du Luxembourg, qui rappelle par son réalisme grandiose, la vie interne de ses personnages, l'unité imposante d'impression, certaines fresques des anciens florentins, tout l'esprit d'une race, tout le charme fort, brutal et singulier d'une famille humaine qui semble être restée intacte.

Autour d'eux, paysagistes ou peintres de figures, s'est constituée toute une école bretonne, si nombreuse que nous pourrions répéter le mot que nous avons déjà cité pour 1851. Ce n'est plus aux salons, surtout à la Société nationale des Beaux-Arts, que paimpolaises, bigoudènes, jeunes filles d'Ouessant ou de Camaret, pardons, marchés ou processions. Et partout des coups de soleil couchant sur les voiles rousses et sur les gros nuages gonflés qui montent de l'horizon. M. Cottet et M. Simon ont fait souche plus ou moins légitime, mais innombrable. Il n'y a que la Hollande avec l'exotisme aussi singulier, mais plus menu, plus étroitement pittoresque de ses populations marines, de Middelburg, Volendam et Marken, qui ait pu faire concurrence à ce cycle breton. De part et d'autres, on a maintes fois

relevé, parmi les jeunes artistes les mieux doués, MM. Dauchez, Wéry, Duvent, Milcendeau, vif, intelligent et curieux dessinateur, Hanicotte, Le Goût-Gérard et tant d'autres.

XVI

RÉACTION POÉTIQUE (SUITE). — RETOUR À LA TRADITION. — INFLUENCES D'OUTRE-MANCHE. — LES SYMBOLISTES; — LES INDÉPENDANTS : NÉO-IMPRESSIONNISTES, ARCHAÏSANTS, HARMONISTES ET DÉCORATEURS. — RÉACTION POÉTIQUE DANS L'ÉCOLE. — GUSTAVE MOREAU. — SON INFLUENCE. — SES ÉLÈVES; LEUR ÉVOLUTION VERS LA VIE ET VERS LES MAÎTRES DE LA VIE. — SOCIÉTÉS PARTICULIÈRES; — *LA SOCIÉTÉ NOUVELLE*. — LES ANGLAIS, LES ESPAGNOLS, LES HOLLANDAIS. — MM. J. BLANCHE, RENÉ MÉNARD, LA GANDARA; MM. LOMONT, LOBRE, BAIL, PRINET, ETC. — BREUGHEL LE VIEUX; MM. JEAN VÉBER ET DEVAMBEZ.

Une des formes les plus imprévues de ce mouvement de réaction contre le courant naturaliste, dont nous venons de voir défiler les agents principaux, a été un retour soudain à la tradition. Pendant



Gazette des Beaux-Arts.

Maurice Denis : Notre Dame de l'École.

longtemps, les peintres avaient déserté le Salon carré ou la salle des Sept mètres pour les guinguettes de Chatou ou de Bougival. La mode était passée d'aller au Louvre. La nature devait payer cher cet

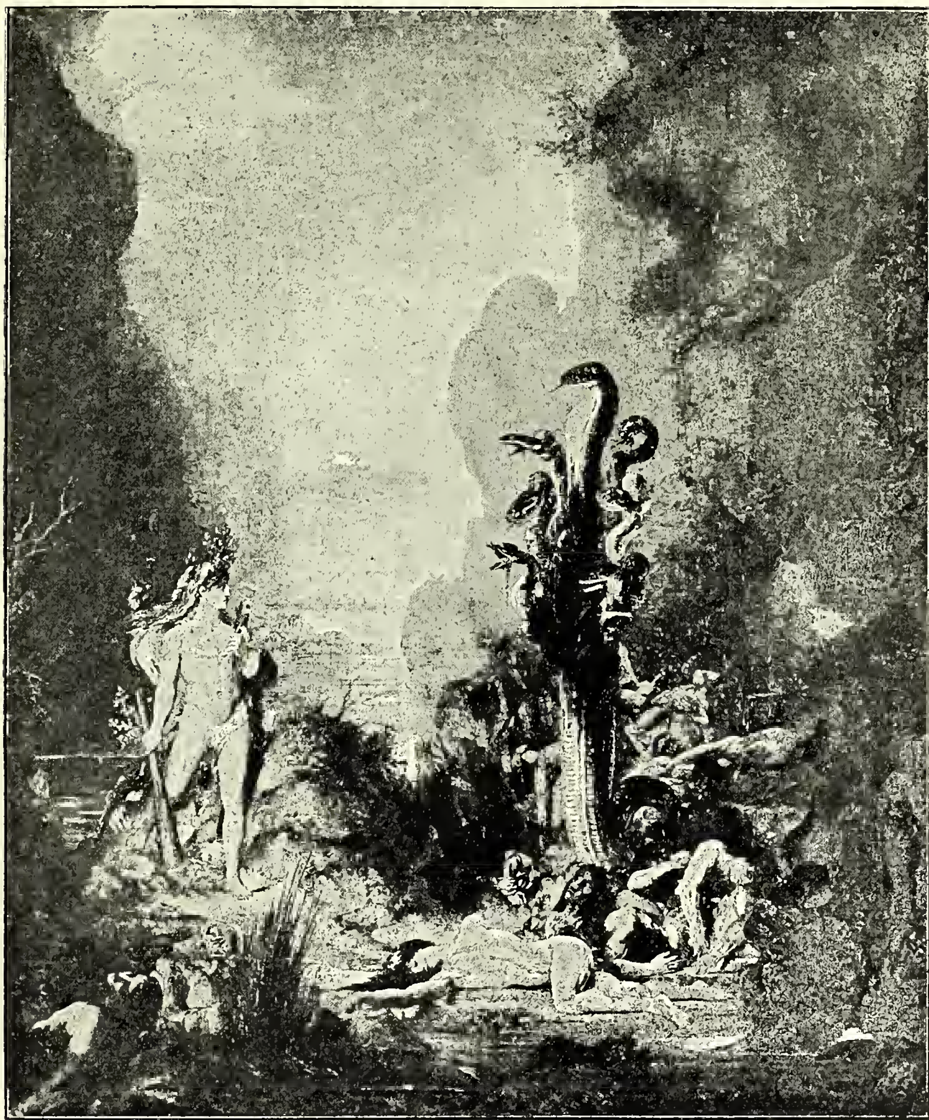
engouement passager. Au cri de combat des naturalistes, des impressionnistes, des «pleinairistes» : la Nature! de nouveaux venus opposèrent leur mot d'ordre : les Maîtres! C'est en leur nom qu'on protesta contre l'étroitesse et la banalité du point de vue documentaire et près d'eux qu'on voulut goûter à des conventions plus élevées, apprendre à donner l'expression entière de notre vie, dans la complexité de ses aspirations et de ses rêves. Ce fut vers les *quattrocentisti* italiens, d'un goût si savoureux et si étrange, dans leur grâce ingénue et un peu maniérée, avec leur restant de gaucherie charmante mêlée de hardiesses singulières et leur art tout chargé d'intellectualité, vers ces précurseurs naïfs, savants et subtils, qui, devant le passé à peine dévoilé et la vie qu'on venait de découvrir, sentaient eux aussi tant de choses nouvelles fermenter en eux, que se tournèrent les jeunes imaginations avides de couleur, de symboles, de mythes, d'images éloquentes, de termes assez profonds pour susciter des échos dans la pensée et dépasser la pauvreté de la langue.

On ne s'adressa pas directement, à la vérité, à l'austère Mantegna, à l'exquis Botticelli ou au divin Léonard, mais plutôt à quelques ascètes égarés dans leur temps, qui, depuis des années, avaient prêché dans le désert le verbe nouveau.

Un petit stimulant nous était venu d'outre-Manche, de la terre classique de l'idéalisme. D'un côté, originaire de la jeune Écosse, un souffle assez romantique, entretenu par les fervents de Whistler, faisait sentir ses effets jusque dans nos expositions, augmentant de ses recrues fortement colorées la «bande noire». D'un autre côté, par l'entremise de la littérature, des poètes anglais Shelley et Swinburne, et Rossetti, connu d'abord chez nous par ses vers, et grâce à la propagande de leurs adeptes français, depuis M. Stéphane Mallarmé jusqu'au «Sâr» Peladan, le préraphaélisme britannique pénétra lentement chez nous. Avant même qu'on eût connu les œuvres des peintres qui composaient ce groupe, ignorés alors de nos générations, cet accès enthousiaste de dilettantisme littéraire créa un petit mouvement artistique, développé bientôt par l'engouement passager témoigné aux ouvrages que le dernier représentant des frères préraphaélites, sir Edward Burne Jones, exposait à trois ou quatre salons, et aussi par

l'importation des principes décoratifs de William Morris, répandus sur le continent grâce à l'activité de quelques maisons commerciales.

Il en sortit certains groupes symbolistes, dont nous avons signalé les deux plus connus, celui de la Rose † Croix où nous avons vu



Revue de l'Art ancien et moderne.

G. Moreau : Hercule et l'hydre.

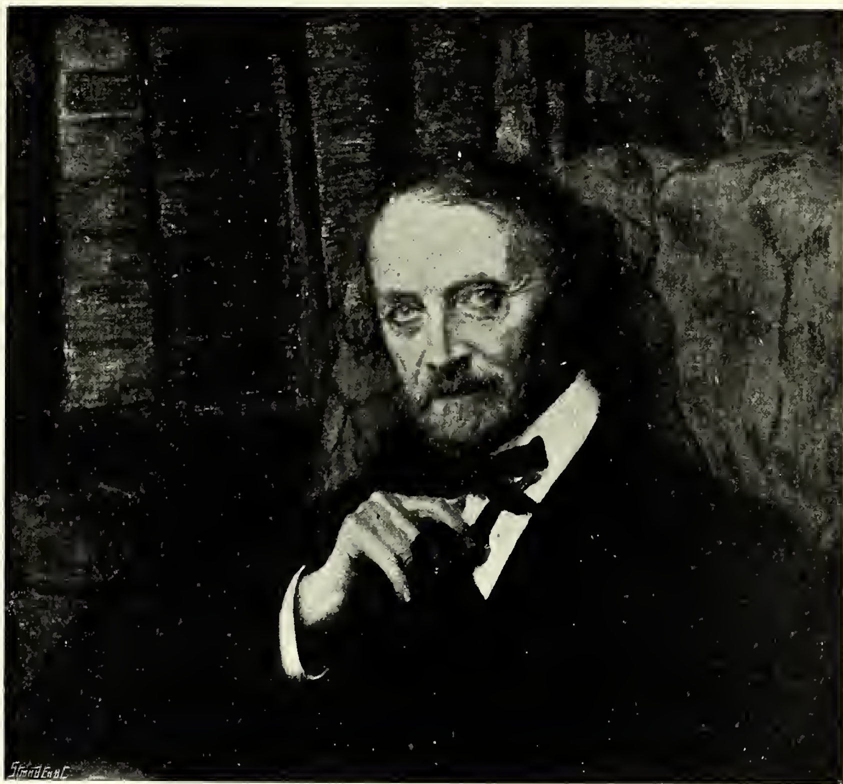
figurer Henri Martin, et celui de l'exposition Le Barc de Boutteville où s'était fourvoyé un instant Cottet. Nous ne voyons guère jaillir de là que quelques rares noms intéressants groupés aujourd'hui, de préférence, à la Société des artistes indépendants, dernier refuge des

protestataires de l'enseignement scolaire, qui y forment d'ailleurs école. Car on y rencontre toute la suite de l'impressionnisme, réunissant dans un mélange de brutalités et de délicatesses déliquescentes, les procédés de Manet ou plutôt de Cézanne, de Claude Monet ou de Pissarro, de Degas ou de Renoir. On y trouve, à leur période le plus aigu, l'emploi de tous les systèmes : exagération du trait en forme de vitrail, exaspération du ton, et le procédé de la division optique de la couleur, et le pointillisme, avec certains de ses adeptes les plus intelligents et les mieux doués, comme le belge Van Rysselberghe, ou les plus entêtés de ces mosaïstes à l'huile.

Au milieu de cette décomposition de la peinture, parallèle à la décomposition de la langue qui, entre les mains de certains artistes raffinés, donne parfois des résultats dont on ne peut contester la saveur, il convient de citer à ce moment deux ou trois noms dignes d'être retenus : M. Anquetin, qui suivait avec profit les traces de Manet et de Daumier, avant de se perdre en des compositions trop ambitieuses où Michel Ange lutte avec Delacroix, sans que personne soit vainqueur. M. Gauguin, issu de Cézanne, coloriste et décorateur, avec certaines velléités expressives, qui, volontairement exilé dans les îles océaniennes, essaie, près des formes primitives de ces populations sauvages, de se refaire une virginité de l'œil. M. Émile Bernard, peintre vigoureux, expatrié, lui aussi, à la recherche des splendeurs exotiques.

Le goût d'archaïsme qui se rencontre souvent aux époques d'art très avancé où l'austérité des formes primitives proteste contre la rondeur facile et abondante du dessin courant, ce goût d'archaïsme si savoureux déjà chez Puvis de Chavannes, notamment dans ses tableaux de chevalet, comme le *Pauvre pêcheur* ou l'*Enfant prodigue*, passa de lui à quelques jeunes artistes qui le suivaient de loin avec la même foi pour les mêmes idées. C'était Dulac, mort en 1899, à l'âge de 30 ans, célèbre surtout, dans les arts graphiques, par ses lithographies mystiques en couleur. C'est M. Maurice Denis, attachant malgré ses exagérations primitives, par la délicatesse des harmonies et la justesse expressive des gestes. A ce groupe, il convient de joindre M. Vuillard, un des plus fins coloristes qu'ait fait naître la vision

de Degas; MM. Bonnard, Ranson, le paysagiste Roussel, etc., dont les synthèses décoratives ou les recherches raffinées d'harmonies sont souvent d'un charme auquel on aurait mauvaise grâce à vouloir résister.



Revue *L'Art décoratif.*

René Ménard : Portrait de Louis Ménard. (*Musée du Luxembourg.*)

Mais c'est surtout au sein même de l'École des Beaux-Arts, dans ce milieu éclectique formé des restants de l'enseignement traditionnel, légèrement et inconsciemment imprégné du naturalisme ambiant, que se forma le foyer d'idéalisme le plus ardent, sous la parole chaude et convaincante d'un maître qui avait conçu sa mission de professeur comme un véritable apostolat. De son atelier fanatisé, la doctrine de Gustave Moreau gagna rapidement les ateliers voisins et s'étala au Salon, contribuant à grossir le flot montant du courant imaginatif.

La personnalité extrême de ce maître exceptionnel, le mystère dans lequel il tenait son œuvre, cachée même à ses plus fervents disciples et qui, depuis 1880, n'était plus guère connue que par les

photographies d'autrefois, tout cela avait contribué à accroître son prestige et à marquer fortement son empreinte sur l'esprit des jeunes générations.

Comme Puvis de Chavannes, Gustave Moreau était l'élève le plus direct de Chassériau. Il avait gardé pour le maître le culte le plus fidèle et le plus fervent et il en a laissé le témoignage dans sa composition célèbre du *Jeune homme et la mort*, dédiée à cette chère mémoire.

Ses origines se ressentent tout particulièrement de cette admiration pieuse; mais tout en gardant plus d'une trace de ce singulier compromis entre Ingres et Delacroix, il ne tarde pas à s'en dégager au contact des maîtres les plus divers : les Italiens à la fois réalistes et expressifs, naturalistes et poétiques, si chers au groupe d'amis auquel il appartenait : les Vénitiens, et surtout ce rare et savoureux Carpaccio, les Florentins comme Botticelli; les peintres du Nord comme Cranach, ou même les miniaturistes persans ou indiens. Verrouillé dans sa solitude, il avait tenté, par une assimilation intime et intelligente de toutes les formes du passé, de se créer un verbe neuf, riche, éloquent, profond et magnifique pour traduire les rêves les plus hauts qui tourmentent l'âme moderne. Il avait ravivé tous les vieux mythes, rajeuni tous les antiques symboles, recueilli toutes les vieilles légendes, vivant avec les dieux, les héros, ou les femmes fatales de la Grèce ou de la Judée, pour ressusciter les types primitifs de l'humanité, représenter en images merveilleuses la splendeur sereine et les grands combats du monde moral qu'il avait exploré jusqu'à ses dernières profondeurs dans ce que nous avons pu appeler ses cycles héroïques de l'Homme, de la Femme, de la Lyre et de la Mort.

Après avoir charmé des générations de penseurs et non des moindres, l'œuvre de Gustave Moreau est, aujourd'hui, non plus même discutée, mais niée parfois iniquement. Le tempérament foncièrement réaliste de notre école a peine à s'accommoder d'un art si volontairement arbitraire qui essaie de fixer, en dehors des moyens d'imitation pure, par l'emploi de somptueuses, précieuses et musicales images, l'exposé d'une sorte de philosophie personnelle.

Évidemment, cet art, très romantique par l'abus de moyens purement imaginatifs, est surtout un art de tête. C'est l'art d'un cerveau,



Revue de l'Art ancien et moderne.

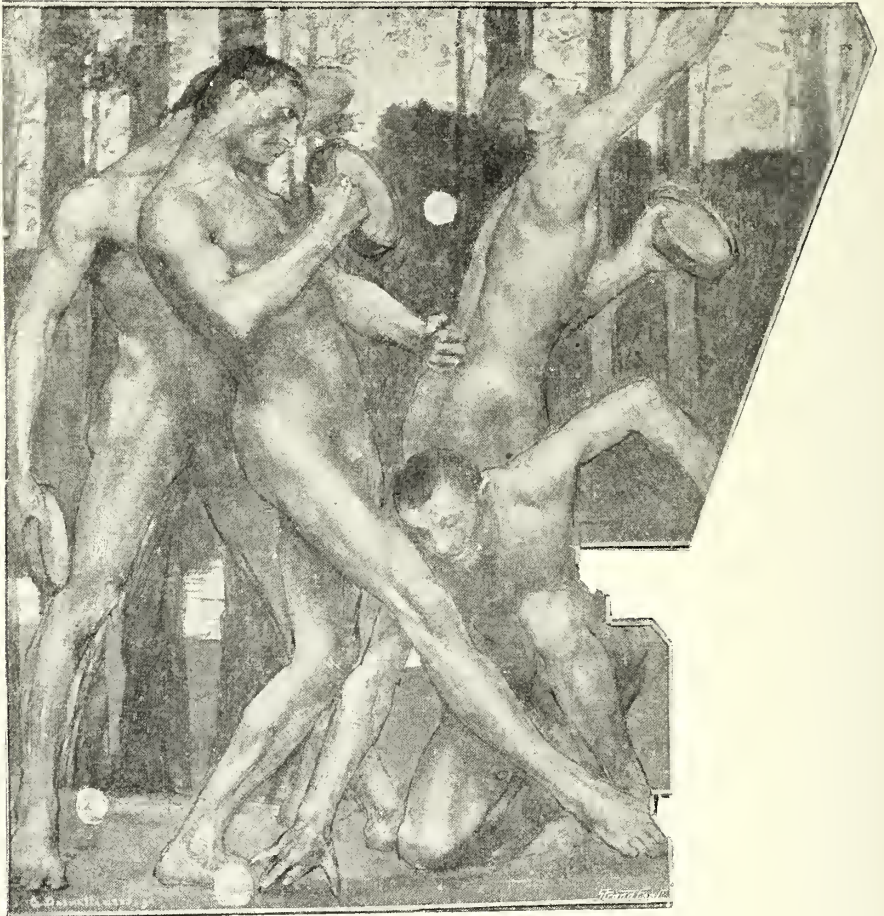
G. Moreau : L'Apparition (*Musée du Luxembourg*), don Hayem.

cerveau puissant, réfléchi, logique, bien équilibré, de la race, très française lui aussi, de Poussin, de David et de Delacroix, mais auquel il a manqué une certaine sensualité organique qui le retînt plus près du sol, moins loin de la nature et de la vie. Il est, au fond, et malgré les apparences, de la même famille que Chenavard. Il concevait, lui aussi, que l'art avait à dire quelque chose de plus que ce qu'il s'était borné à dire autrefois, et il instituait à sa façon une manière de culte de l'Humanité, exaltée dans ses héros, ses martyrs et ses apôtres, aboutissant à une sorte de religion de l'Esprit pur, dans le règne universel de l'Idée. Mais ils se trompaient tous deux sur les moyens, l'un faisant abstraction presque complète de la couleur, l'autre se perdant dans des accumulations exaspérées de richesses, comme si à son rêve de penseur se fût mêlé un cauchemar d'émailleur et d'orfèvre.

Il était parti du même point que Puvis de Chavannes, et ces deux maîtres marchèrent quelque temps côte à côte à la tête de l'idéalisme français; mais peu à peu ils se séparèrent et ils s'écartèrent l'un de l'autre jusqu'à ne plus pouvoir se comprendre. C'est que leur mentalité artistique était absolument opposée. L'un veut persuader par le vraisemblable; l'autre cherche à frapper par l'exceptionnel; l'un se défie de la tradition et ne la consulte que pour lui demander de le ramener toujours à la nature; l'autre, enfermé dans sa tour d'ivoire, vit dans la familiarité exclusive des maîtres et les conjure de l'aider de toute la puissance de leurs moyens réunis à traduire la troublante complexité des aspirations de l'âme moderne. Aussi, tandis que Puvis de Chavannes tend chaque jour à donner la plus intense impression d'art par la plus austère simplicité, Gustave Moreau se complique à plaisir davantage et se perd lui-même dans le labyrinthe de ses fantasmagories et de ses prodigieux artifices.

Il serait plus près, par le caractère moral de son art, de certains de ses confrères anglais. Je ne parle pas du vieux William Blake, à cause de l'insuffisance de ses moyens, mais de Watts ou de Burne-Jones, — celui-ci qui le tenait en haute estime — par le dessein préconçu de moraliser, de pénétrer l'art par l'idée et de donner à celle-ci une place prédominante. Mais, quelques réserves que l'on puisse faire, on ne peut, sans injustice, refuser de considérer Gustave Moreau

comme une des plus belles et des plus nobles imaginations de notre temps. Il a exercé une puissance d'évocation peu commune, il a été doué d'un sens divinatoire exceptionnel, qui lui ont permis de pressentir, avant les découvertes de la science, et de nous faire deviner la sombre splendeur orientale des époques antiques. Il a ravivé la

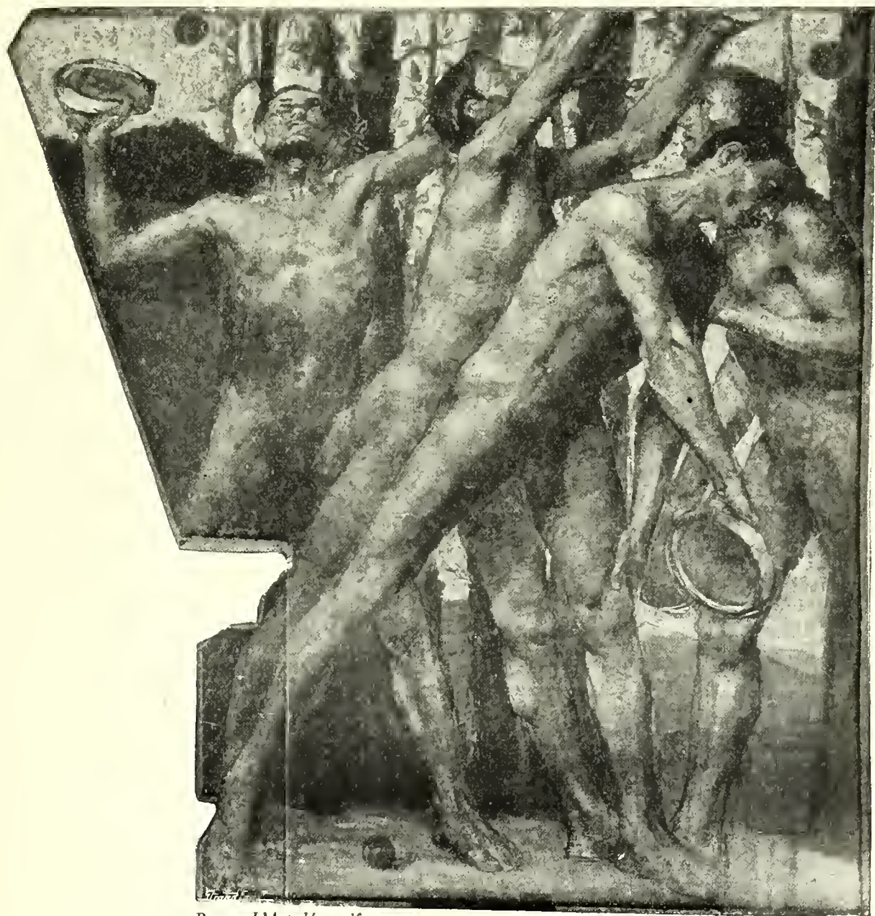


Revue *L'Art décoratif.*

DESVALLIÈRES : Joueur de balles.

compréhension des grandes époques primitives de l'histoire humaine et il a, en même temps, relié l'âme de l'homme d'aujourd'hui à l'âme de l'homme d'autrefois. Il faut bien croire que son rôle avait dans son temps sa raison d'être, car avant lui et autour de lui, les plus nobles voyants, nous l'avons montré, s'étaient retournés, eux aussi, vers les mythes et les fables de l'antiquité pénétrés par un esprit nouveau. Dans le même temps nos dernières générations ne ménageaient pas

leur admiration à une autre grande œuvre fraternelle qui, également, par la puissance de ses facultés divinatoires, par ce don exceptionnel de résurrection, — confirmé depuis par les découvertes archéologiques, — ranimait dans son étrangeté sauvage et magnifique un passé inconnu et imprévu, fécondant de son côté, par la richesse et



Revue *L'Art décoratif.*

Desvallières : Joueurs de balles.

la mystérieuse beauté de ses images ineffaçables, toute la pensée artistique. La *Salammbô* de Gustave Flaubert est la sœur de la *Salomé* de Gustave Moreau.

L'œuvre de Gustave Moreau, bien qu'alors mal connue, ou peu connue de ses élèves, les influença fortement au début. Mais bientôt, surtout après sa mort, ils se lassèrent d'eux-mêmes assez vite de cette fantasmagorie romantique d'un autre temps, de tout ce qu'il y avait

d'artificiel dans ces pastiches moroses de sujets sur lesquels le maître avait marqué son empreinte si personnelle, et ils désertèrent chaque jour le monde fabuleux de l'Olympe hellénique et les jardins merveilleux de la Bible et de l'Évangile pour se consacrer à l'expression émue de la vie de leur temps.

Depuis dix ans, on a remarqué dans nos expositions les noms de MM. Desvallières, Rouault, Pierre, Maxence, Béronneau, Guérin, du Gardier, Courselles-Dumont, Besson, Milcendeau, Bussy, Martel, Flandrin d'une part, et d'autre part de MM. Lévy-Dhurmer, Bergès, P.-A. Laurens, etc., venus, les uns, directement de l'atelier de Gustave Moreau, les autres attirés un instant par le prestige de ce maître. On les a vus quelque temps hésiter dans la donnée primitive du grand symboliste. Au milieu des rochers aigus qui hérissent les fonds de Mantegna et de Léonard, à travers les algues, les goémons, toute la flore et la faune sous-marine chère à Gustave Moreau, nous avons vu reparaître, l'espace de deux ou trois salons, les divinités rajeunies de l'Olympe des Grecs, les saintes femmes de la Bible et les pâles figures shakespeariennes du romantisme : Dianes, Muses ou Sirènes, suivies de Suzanne, de Salomé, de Bethsabée, ou encore d'Ophélie, faisant face à nombre de *Saint-Jean-Baptiste*, de *Saint-Georges* ou d'*Enfant prodigue*. Quelques-uns sont restés fidèles à leurs anciennes habitudes, comme M. Desvallières qui, pourtant, à l'exemple de son second maître, Delaunay, s'est exercé maintes fois, lui aussi, dans le portrait, à l'étude de la physionomie contemporaine. Mais tous les autres, ou presque tous, ont évolué dans un sens diamétralement opposé, passant de l'idéalisme le plus subtil au réalisme le plus concret, de la tradition à la nature, tout en restant très respectueux des maîtres. Mais ces maîtres, ce ne sont plus les quattrocentisti, jadis si chers, de Venise ou de Florence, devant lesquels les conduisait dévotement Gustave Moreau, ce sont les peintres plus terre à terre, un peu brutaux ou un peu brusques, mais si puissants, si robustes et surtout si vivants, de la Hollande, des Flandres et surtout d'Espagne.

Certains contacts, certains groupements accélérèrent cette unité d'inspiration de la jeunesse actuelle, unité si bien réalisée, — je ne

parle ici que du sujet, de la tendance à étudier de préférence la vie de notre temps — qu'elle s'étend jusqu'à des lauréats de l'Académie de France à Rome, comme MM. Déchenaud, Sabatté ou Laparra. Car ce sera une caractéristique de ces dix dernières années que le



Revue *L'Art décoratif.*

René Ménard : L'Automne. (*Musée du Luxembourg.*)

pullulement de ces petites sociétés limitées, petites chapelles ou petits clubs, individuels ou surtout collectifs, tentatives de solidarité artistique dans un temps d'activité et de lutte, nés à l'imitation des syndicats du travail. Le plus grand nombre ne justifient pas leur programme ambitieux, mais il en est quelques-unes qui ont permis le rassemble-

ment de certaines personnalités appelées à se rechercher par des sympathies mutuelles, des similitudes de goûts, d'études ou de sujets, et les ont portées à agir l'une sur l'autre. C'est ainsi, pour en citer une, que la *Société nouvelle* mettait en contact des Français comme MM. Cottet, L. Simon, René Ménard, Blanche, La Gandara, etc., avec des artistes belges comme Constantin Meunier, Claus ou Baert-

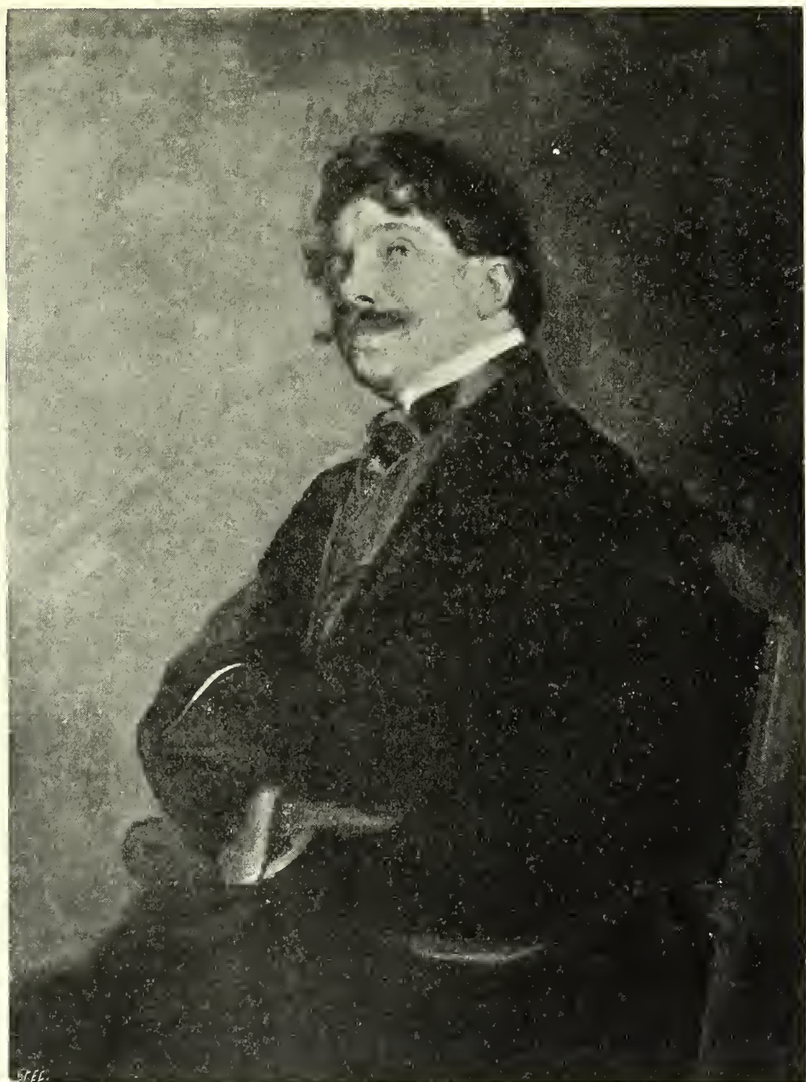


Revue de l'Art ancien et moderne.

Jacques Blanche : La famille Thaulow. (*Musée du Luxembourg.*)

soen, et des Espagnols comme Zuloaga. Malgré la diversité des origines et la diversité des tempéraments, une parenté s'établit bientôt entre la plupart d'entre eux. Nous avons parlé des deux premiers. M. Jacques Blanche est, lui aussi, une des physionomies les plus typiques de la génération qui est arrivée à son plein développement à la date où nous sommes. C'est une des jeunes personnalités sur lesquelles la Société nationale des Beaux-Arts, qui tient à son caractère individualiste, bien que chacun des principaux fondateurs y fasse

école, compte pour le succès de ses expositions. Il s'est voué avec bonheur à l'étude de la physionomie humaine. On l'avait vu se chercher longtemps dans un compromis heureux entre la vision et la manière



Revue *L'Art décoratif.*

Jacques Blanche : Portrait de M. Paul Adam. (*Musée du Luxembourg.*)

de Manet et la composition ou la palette des maîtres anglais de la fin du XVIIIe siècle et principalement de Gainsborough. Le portrait du peintre *Thaulow et de ses enfants*, que le musée du Luxembourg a recueilli dès sa sortie de l'Exposition universelle, est un des spécimens les plus originaux de cette période Bientôt, dans le voisinage amical

de Simon, de Cottet, et plus tard de Zuloaga, qui prenait dans son pays, avec une belle et jeune audace, la succession abandonnée de Goya, de Velasquez et de Greco, le talent de M. Blanche se réchauffait et se colorait, en même temps qu'il prenait plus d'ampleur, d'aisance et de maturité, comme si cette fois, dans ses souvenirs, à Manet se fussent associés Goya et Reynolds.

C'est un phénomène particulier, soit dit en passant, que cette influence des grands portraitistes anglais sur les peintres de notre école actuelle. Benjamin Constant, on le sait, leur dut une modification très importante dans le caractère de son talent. Derrière lui, M. Humbert, M. Chartran, M. François Flameng, M. Bordes ou, dans les plus jeunes, M. Helleu ou M. Lauth, et bien d'autres, en ont été plus ou moins fortement impressionnés. D'année en année les traces en sont plus nombreuses dans nos expositions. Le haut prix qu'ont atteint les œuvres de ces maîtres dans leur pays, l'importance que leur donne en France leur rareté même, ont coïncidé avec le retour néo-romantique vers les rousseurs de la palette, vers le goût des matières riches et transparentes, du travail spontané, large et généreux. La fréquence de plus en plus grande des voyages à l'étranger parmi les artistes, surtout parmi les lauréats des bourses du Gouvernement, a favorisé la curiosité studieuse des jeunes peintres et contribué sans doute à l'extension de cette influence britannique.

M. René Ménard n'y est pas étranger. Voisinant avec MM. Simon et Cottet, s'il appartient à la *bande noire* par ses colorations profondes dans les notes basses qui rappellent les rousseurs romantiques, sa physionomie est très distincte. Moins primesautier, moins spontané que ses camarades, héritier de la culture de son père et surtout de son oncle, Louis Ménard, philosophe, poète, historien et peintre aussi, quoique peu connu sous cette forme, M. René Ménard a repris la petite manière à la Poussin que celui-ci s'était créée, associant, dans son inspiration, ce grand nom au souvenir des paysagistes anglais de la première heure. Il a ramassé le pinceau tombé des mains de Paul Flandrin et relevé le paysage historique. Il se distinguait en même temps par des portraits attentifs et distingués, tels que celui de son oncle, qui est une image parfaite de ressemblance physique et morale.



Revue *L'Art décoratif*

De La Gandara : Portrait de Mme la comtesse de Noailles.

Dans le même groupe précédemment cité, M. A. de La Gandara a subi, lui aussi, cette double domination anglo-espagnole, mais à travers le souvenir obsédant de Whistler, avec ses mises en toile singulières, l'imprévu de la pose des modèles, le mystère des harmonies, un maniérisme et je ne sais quel agrément qu'on trouverait volontiers assez pervers.

Près des Anglais ou des Espagnols, dans ce renouveau de ferveur pour les maîtres, les Hollandais ont aussi dans la jeunesse leur petit culte intime et leurs adeptes convaincus. Van der Meer de Delft et Pieter de Hooch, aïeux de Granet et de Bonvin, reconnaîtraient sûrement pour leurs petit-neveux M. Lomont et ses *Dentellières*, ses *Rondes d'enfants* et son *Lied* et M. Lobre, visionnaire exquis et subtil, confident discret de tous ces témoins inanimés qui forment le cadre de l'existence humaine, témoins muets mais pourtant si éloquents. Comme il remue doucement, celui-ci, l'âme de ce vieux Versailles aux salons déserts et mélancoliques, où le rayon qui, seul, ne dort pas, vient réveiller les ors des consoles et des trumeaux, et causer tout bas avec ces meubles abandonnés semblant, dans un sommeil enchanté, attendre leurs princesses d'autrefois tragiquement disparues! Voici M. Joseph Bail, habile et robuste exécutant, qui semblait suivre les traces de Ribot et de Vollon, et qui s'apaise, s'assouplit et élargit son inspiration à cette école sans pareille. Voici près d'eux M. Prinet qui, dans une gamme un peu plus chaude, goûte aussi avec un sentiment très fin les discrètes harmonies des intérieurs bourgeois de province, au décor un peu vieillot, modeste et touchant. Voici M. F. Guiguet, qui a le sentiment si pénétré de l'intimité des simples vies, ou M. Delachaux, éveillant tous deux dans leurs tons très apaisés, leur lumière tiède et tamisée, le souvenir lointain de Cals. M. Tournès qui, dégagé de l'influence de Carrière, décollette les jolies nuques de jeunes femmes assises à leur toilette, M. Désiré Lucas, qui fait revivre un coin des chaumières bretonnes, M. Morisset, plus parisien, et M. Émile Boulard, paysagiste et peintre d'intérieurs, intelligent, ému et réfléchi, qui continue dignement, avec M. Lucien Griveau, la tradition des chauds coloristes de l'Isle-Adam, M. Troncy et M. d'Estienne, peintres des intimités modestes, à la façon du peintre belge Struys.

Et il n'est pas dans ces vieux maîtres du Nord, si intimes, si vrais, si aimés de notre temps parce qu'ils ont si bien compris et aimé le leur, jusqu'au vieux Breughel, le père des manchots, des boiteux et des culs-de-jatte, auquel déjà ses descendants belges, H. Leys et de Braeckeleer, avaient voué un culte pieux, dont les mânes ne soient ré-



Revue de l'Art ancien et moderne.

Jean Véber : L'or.

jouis par les fantaisies ingénieuses et piquantes, dans leur charme délicat de contes de fées et leurs colorations fraîches et vives, de M. Jean Véber, qui souvent même ne dédaigne pas, comme lui, une forte pointe de caricature, ou encore ce prix de Rome assez impertinent, M. Dewambez, qui voit les êtres et les choses d'assez haut pour nous les montrer en raccourci et en qui le séjour de la Ville éternelle n'a pu tarir la source d'une douce gaieté. Après tout, qui dirait que c'est devant Michel-Ange qu'on envoya étudier Fragonard!

XVII

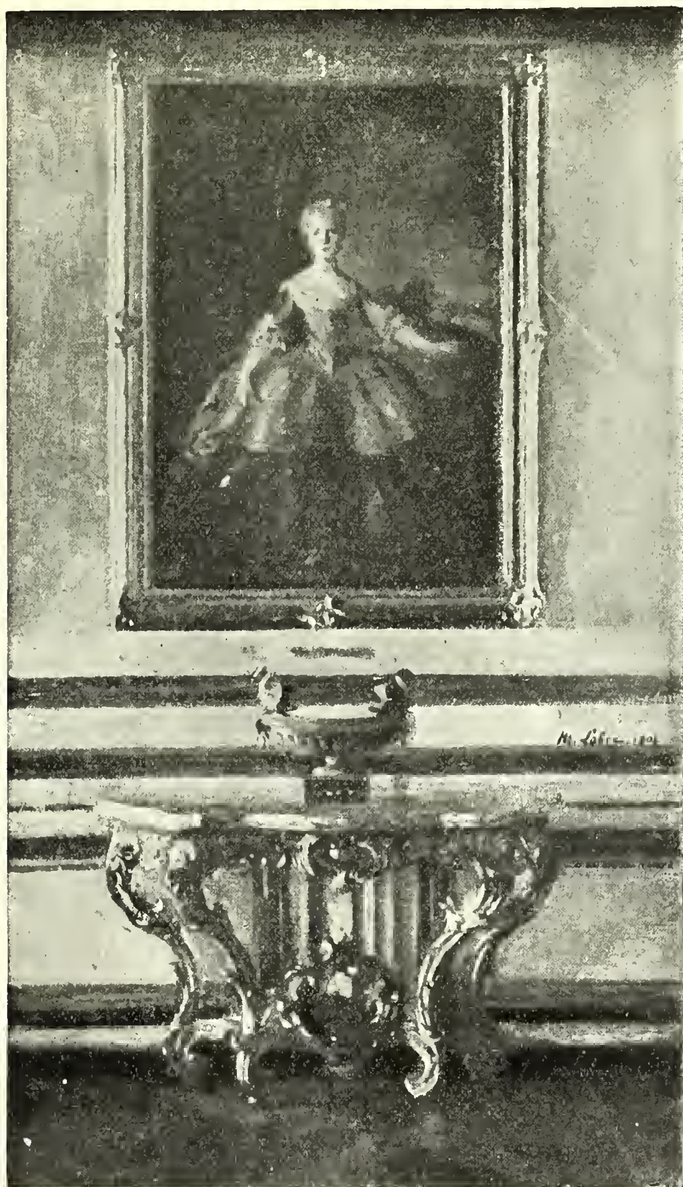
CONCLUSION. — CE QUE VEUT LA JEUNESSE D'AUJOURD'HUI. — BILAN DE L'ART ACTUEL DANS LES ANCIENNES FORMES DE L'HISTOIRE, DE LA PEINTURE RELIGIEUSE, DE L'ALLÉGORIE ET DU NU. — BUT UNIVERSEL : LA VIE; LA VIE DES ÊTRES ET LA VIE DES CHOSES; LE PORTRAIT, LE PAYSAGE, L'ASSOCIATION DE L'HOMME ET DE LA NATURE. — LA VIE MODERNE SOUS TOUS SES ASPECTS. — DERNIÈRES TENDANCES DE L'ART. — RETOUR SUR LE PASSÉ ET COMPARAISONS AVEC LE PRÉSENT. RÉSULTATS DE L'EFFORT DU XIXe SIÈCLE. — L'ART DU XXe SIÈCLE.

Ainsi donc, dans toute cette jeunesse d'aujourd'hui, avide à la fois de vérité et de poésie, ardente et inquiète, lassée du passé qui ne parle plus à son imagination et des abstractions qui ne suffisent plus à son rêve, les yeux ouverts sur la grandeur, le charme ou le pathétique des spectacles qui nous entourent par la littérature et par tous les courants de l'opinion, dans cette jeunesse enthousiaste ramenée vers les sources vives de la nation par les crises récentes de la conscience grâce auxquelles s'est opéré un rapprochement plus étroit entre ceux qui travaillent par la tête et ceux qui travaillent des mains, s'est réveillée de nouveau, avec une intensité plus grande en raison du développement intellectuel, moral et social du pays, cette vieille ambition de traduire, dans sa pensée intime comme dans ses aspects extérieurs, toute la vie de notre temps.

Car plus vivement peut-être, ou du moins plus consciemment que ceux d'autrefois, nous l'avons aimé, notre temps. Nous l'avons placé nous-mêmes dans l'Histoire, non sans orgueil, certains assurément que la tâche de notre siècle est imparfaite, mais fiers de nos efforts, pénétrés de grands espoirs et, dans tous les cas, convaincus que nous avons jeté, les premiers, les bases de la véritable émancipation humaine.

Aussi, si vous voulez tenter d'établir le bilan de l'art actuel, c'est en vain que vous essayeriez de parquer la production d'aujourd'hui dans les limites étroites des divisions que nous trouvons au début de ce siècle : *Histoire* ou *genre*, *portrait* ou *paysage*. Toutes les barrières ont cédé, toutes les digues ont crevé, tous les courants se sont mêlés.

L'*Histoire*, un instant relevée par Puvis de Chavannes et par J.-P. Laurens, dans laquelle se sont distingués encore Benjamin Constant[1], Cormon ou Albert Maignan, l'Histoire ne disparaîtra



Gazette des Beaux-Arts.

Lobre : Une infante.

jamais tout entière, car un peuple a besoin de se retourner vers ses origines, de renouer constamment ses traditions, de rappeler ses gloires et ses luttes et d'y chercher de fortifiantes leçons. Cepen-

dant, même, nous nous désintéressons de plus en plus du passé. Les beaux jours sont loin où les plus illustres romantiques empruntaient au récit des grands drames, dans lesquels se débattaient au jour le jour les destinées de l'Humanité, des thèmes émouvants pour secouer l'imagination et atteindre l'âme. Nous sommes fatigués de l'histoire par l'oripeau de théâtre et le bric-à-brac d'érudition. Nous sommes



Baschet, édit.

Boissard de Boisdenier : Épisode de la retraite de Moscou. (*Musée de Rouen.*)

dégoûtés de toutes ces représentations où rien ne manquait sans doute, excepté la vie. D'ailleurs nos préoccupations actuelles nous reportent plus volontiers sur nous-mêmes et sur l'avenir de notre société. Chaque art suit son temps. Aussi, c'est à peine s'il se trouvera de loin en loin quelques rares interprètes convaincus qui essayeront de maintenir ce genre, soit avec l'appui du paysage et des sensations extérieures, comme M. Tattegrain, soit avec le secours de l'archéologie, comme M. Rochegrosse.

L'histoire moderne, du moins, figure-t-elle avec avantage? Notre

esprit documentaire pourrait, ici semble-t-il, se satisfaire plus aisément. Elle est surtout représentée par la peinture militaire qui, au commencement du siècle, a joué, nous l'avons vu, un des premiers rôles dans l'expression de la vie moderne, en raison des uniformes et des mêlées qui prêtaient plus à l'imagination pittoresque et peut-être aussi grâce à cette conception funeste de l'histoire, d'après laquelle



Baschet, édit.

Guillaume Régamey : Les Cuirassiers. (*Collection Van Cutsem*, à Bruxelles.)

nous ne constatons l'évolution progressive de l'humanité que par les tueries de peuples. On se souvient de l'importance que prit ce genre sous le Consulat et le premier Empire, avec Gros et presque tous ses contemporains appelés à s'y illustrer. C'est d'ailleurs, depuis Van der Meulen, et même en remontant plus haut, jusqu'à ces peintres de l'école de Callot qui peignaient le siège de la Rochelle, un genre très français que cette peinture de batailles, dans laquelle se distinguèrent, au siècle dernier, les Lepaon, les Lenfant, les Casanova, jusqu'aux Swebach, aux Bacler d'Albe et aux deux derniers Vernet. Il a créé deux

figures exceptionnelles, Charlet et Raffet. Dans le milieu du siècle, si l'on se place au point de vue propre de l'art, il ne faut pas oublier, outre les Pils, les Yvon et les Philippoteaux, de rappeler les deux noms de Boissard de Boisdenier et celui de Guillaume Régamey. L'Exposition centennale les a ressuscités pour notre mémoire oublieuse. Le premier, dans sa *Retraite de Russie*, a donné une page vraiment épique. Quant au second, qui fut, on s'en souvient, un des vaillants compagnons du groupe des *réalistes*, nul n'a exprimé d'une façon plus simple et plus grandiose le côté héroïque de ces sortes de reîtres, traîneurs de sabre, du second Empire. Après les désastres de 1870, le souvenir récent des glorieuses luttes pour la défense du sol fit éclore tout un renouveau sous la haute influence de Meissonier et créa les talents divers d'Alphonse de Neuville, de Protais, de John-Lewis Brown, exquis peintre de genre, et de Édouard Detaille. Ils remuèrent chacun, par des moyens divers correspondant à leur tempérament passionné ou réfléchi, la fibre patriotique de la nation durant de longues années. Detaille, en particulier, grandit le genre et le renouvela sous les prétextes les plus ingénieux avec la sûreté d'un talent fait de science et de probité. Cette forme de l'histoire contemporaine dont l'intérêt, épuisé à mesure que les événements s'éloignaient des générations nouvelles qui ne les avaient pas connus, s'est continuée assez pauvrement en scènes de manœuvres ou de campagnes coloniales; — et cela a valu du moins deux ou trois œuvres très remarquables du malheureux peintre orientaliste Marius Perret. Elle s'est relevée un instant en remontant aux sujets de l'Empire et de la Révolution, toujours d'après le grand exemple de Meissonier et sous l'influence des nombreuses publications de mémoires de cette époque. A côté de M. Detaille, on n'a pas oublié certaines scènes émues ou mouvementées de MM. Le Blant, Hippolyte Berteaux, François Flameng, E. Beaumetz, Boutigny, etc.

Jadis, près de l'histoire, fleurissait largement la peinture religieuse. A côté des mythologies, chères à notre école, ce fut le sujet qui fournit le fonds même de l'art. Aujourd'hui, hélas! tous les dieux sont partis. Si l'on s'en tenait uniquement aux rubriques des livrets il semblerait pourtant qu'un renouveau de religion ait envahi la peinture contem-

poraine, car dans cette époque de septicisme ou d'indifférence, il est intéressant de noter à quel point l'on trouve dans les musées et les salons de manifestations extérieures du culte : baptêmes, processions, bénédicités, premières communions, prières du soir, pendant l'office, pardons, pèlerinages, etc. C'est que la religion est ici un moyen déjà vieux d'introduire une part de rêve et de pittoresque, une poésie et



Baschet, edit.

E. Detaille : Le Rêve. (*Musee du Luxembourg.*)

une couleur faciles dans les sujets modernes et populaires. Mais en dehors de quelques sujets scolaires, de quelques rengaines académiques entêtées et isolées, on ne peut guère signaler que la petite évolution intéressante signalée, dans un chapitre antérieur, autour du nom de J.-C. Cazin.

Avec les mythologies et les allégories, nous entrons dans le domaine de la vie réelle. Cela semble un paradoxe, et c'est pourtant une très banale vérité. Personne ne cherche plus à nous donner le change. On ne tente plus de nous persuader qu'il y a autre chose au fond de tous ces sujets qu'un simple prétexte à exalter la beauté du corps de la

femme. MM. Henner et Fantin-Latour sont peut-être les derniers à croire aux Diane, aux Artémis, aux naïades et aux ondines, avec cette foi de l'art qu'avaient les peintres de la Renaissance. On va droit au but aujourd'hui et si l'on peint le nu, c'est désormais avec des images moins abstraites et des conventions plus réalistes. Si M. Raphaël Colin ou Mlle Dufau, avec leurs chastes nudités confondues dans de doux paysages, tentent encore de faire à la beauté de la femme un décor qui soit digne d'elle, si la fantaisie de M. Besnard sait lui créer quelquefois un éden merveilleux, on se contente le plus souvent de prendre le modèle dans sa pose, de l'asseoir, comme M. Besnard lui-même au coin du feu, de suivre la femme au bain ou, à l'imitation de M. Degas, de pénétrer dans le secret de ses toilettes intimes. Ce sont là des formes nues, mais vivantes de notre propre vie.

Car c'est là que nous voulions en venir. Maintenant que nous ne croyons plus beaucoup aux anciennes chimères, quelles que soient les tendances de notre esprit, idéalistes ou réalistes, le fond commun des préoccupations contemporaines est dans l'expression diverse de tout ce que renferme ce simple petit mot : la vie.

La vie des êtres et la vie des choses; l'homme et la nature, de moins en moins isolés chaque jour — en ce sens, veux-je dire, que si la nature peut toujours être conçue indépendamment de l'homme, l'homme ne pourra plus guère désormais être compris en dehors de la nature qui l'environne — telle est évidemment l'étude de prédilection de notre temps. C'est le fonds inépuisable où chacun trouve à exprimer son idéal personnel, les uns s'attachant simplement aux aspects du dehors, les autres cherchant à traduire le sens intime et caché des choses, ici pour extraire du sujet son verbe propre, là pour lui faire exposer le rêve secret de leur âme. Tout notre esprit d'analyse et d'observation, tous nos besoins d'imagination et de synthèse poétique ont découvert par cette voie le moyen de se manifester clairement et fortement.

C'est ce qui dans notre siècle et dans notre pays a donné cette haute portée à ces formes primitives de l'étude sur la vie : le *portrait* et le *paysage*. Rien qu'au point de vue du nombre, ils occupent la plus grande partie de nos expositions. Le portrait a revêtu tous les aspects

qu'il sera jamais possible de lui trouver. Les artistes les plus divers, ceux qu'on eût qualifié jadis : peintres de genre ou peintres d'histoire, peintres d'intérieurs ou peintres de paysages, ont voulu montrer à leur heure leur compréhension de la physionomie humaine. Nos



Baschet, édit.

Albert Maignan : Dante et Matilda.

facultés traditionnelles ont trouvé dans ce sujet un terrain choisi pour se développer librement, et c'est ce qui donne à cette forme de notre art contemporain son importance exceptionnelle, comme c'est ce qui a valu à la plupart de nos maîtres leur célébrité.

Pendant plus de trente ans tous les puissants ou les heureux du monde entier sont venus demander pour leurs traits une survie

IMPRIMERIE NATIONALE.

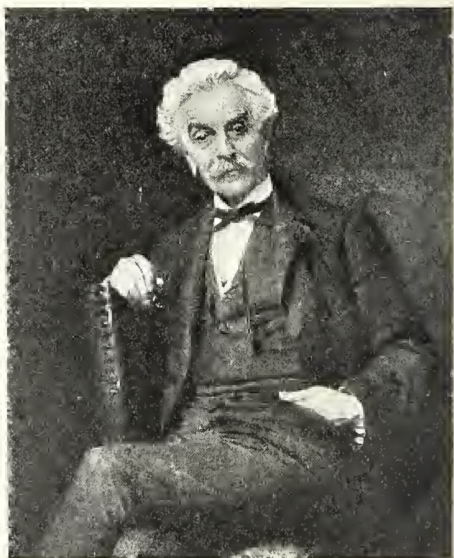
glorieuse à Bonnat ou à Carolus Duran, à Hébert ou à Henner, à Baudry ou à Delaunay, à Benjamin Constant ou à Cormon, à Jules Lefebvre ou à Bastien-Lepage, sans oublier les portraitistes hors pair que furent Ricard, Fantin-Latour ou Gaillard. D'autres sont venus : Roybet, Humbert, Chartran, Wencker, Bordes, Roll et Dagnan, Gervex et Friant, Baschet, Brouillet et G. Ferrier. Et Simon et J. Blanche et R. Ménard et tant d'autres qu'il appartient plus exclusivement à M. Guillaume Dubufe de nommer. Et dans les générations plus jeunes, vous avez le portrait intime et le portrait mondain, le portrait solitaire ou groupé, dans l'action accoutumée ou dans le maintien habituel, dans l'analyse aiguë ou la synthèse large, dans la description littérale ou les libres abréviations, tandis que tous les souvenirs des maîtres et toutes les impressions de nature sont rappelés à propos pour souligner le caractère de la physionomie humaine.



Baschet, édit.

BONNAT : Portrait de Renan.

Quant au paysage, aucun genre n'a été plus actif, plus vivant, plus pullulant. Il a débordé les autres formes de l'art, les a vivifiées et renouvelées. Il a été à la tête de tous les combats et a remporté toutes les victoires. Jamais troupe ne fut plus nombreuse et plus variée que celle des paysagistes actuels et jamais plus indépendante. Chez eux toutes les traditions se rencontrent depuis les derniers vestiges du



Baschet, édit.

MOROT : Portrait de Gérôme.

paysage historique, debout hier encore dans la personne de Paul Flandrin, jusqu'au relèvement inattendu du même genre par M. René Ménard.

Ils ont perdu les grands chefs de file qui jadis les ont dirigés. Mais il leur reste encore plus d'une figure exceptionnelle. Naturalistes,



Baschet, édit.

Marcel Baschet : Portraits de famille.

impressionnistes, pleinairistes, savants ou magiques évocateurs, il suffit de nommer Claude Monet si puissant et si riche, Harpignies si ample et si décoratif, Cazin si tendre et si mystérieux, Pointelin si austère et si grave, pour donner une idée, à la veille du xxe siècle, de l'importance de l'école. Et chaque région a aujourd'hui ses

peintres, le Nord et le Midi, la Provence et l'Auvergne, et la Bretagne chère aux jeunes coloristes, et l'Orient et même l'Extrême-Orient[1].

Mais c'est surtout vers l'association de l'homme et de la nature, vers la peinture des actes de la vie humaine dans son milieu contemporain qu'il semble que nous verrons aboutir désormais les voies les plus opposées de l'art.

La vie moderne, vous la reconnaîtrez dans toutes ses élégances, dans toutes les grâces de la toilette féminine, dans toutes les fantaisies de la mode, car on n'a plus peur aujourd'hui du costume, on n'a plus peur de la mode, et l'on ne craint plus d'introduire directement dans les formes les plus hautes de l'art ce qu'on n'osait jadis exprimer que dans le *genre*.

Vous la trouverez dans toutes ses misères et dans tous ses vices, car on ne vous fera grâce d'aucune de ses tares, on vous conduira jusque dans les bas-fonds de la prostitution ou du crime à la suite de la littérature surchauffée des cabarets montmartrois. Vous y trouverez une représentation de la vie bourgeoise à tous les degrés en des formes exceptionnelles depuis Fantin-Latour jusqu'à Lucien Simon ou à Caro-Delvaille, mais, surtout, ce qui vous frappera le plus, nous l'avons déjà remarqué au cours de cette étude, c'est l'intensité de l'inspiration du sentiment populaire. Depuis Carrière et ses graves et mélancoliques maternités, Cazin et ses chemineaux pensifs, Raffaelli et ses types pittoresques du monde ouvrier, depuis Roll ou Friant jusqu'à M. Marec et à Mlle Delassalle dans leurs *Terrassiers*, depuis les marins ou les pêcheurs de MM. Cottet, Simon, de Mme Demont-Breton, de MM. Desmarets, Royer, jusqu'à ceux de MM. Wéry, Scott et tant d'autres qu'on ne peut nommer, c'est la pein-

[1] On ne peut, à ce propos, que rappeler, avec le regret de ne point s'étendre sur leur œuvre, les noms de Adam, Bareau, L. de Bellée, Binet, Bouché, F. Bouchor, Émile Breton, Cabié, Cachoud, Damoye, Adrien Demont qui anime volontiers le paysage de figures, Desbrosses, Dufour, Gagliardini, Guillemet, Hanoteau, Hareux, Herpin, Lalanne, Lavieille, Lapostolet, Le Sénéchal de Kerdréoret, Leliepvre, Émile Michel, Meslé, Montenard, Morlot, Olive, Petitjean, Quignon, Quost, paysagiste et peintre de fleurs, Renouf, Rigollot, à l'occasion orientaliste, Vernier, Yon, etc., sans oublier les animaliers Van Marke, de Vuillefroy, Veyrassat, Barillot, Julien Dupré, etc.

ture des êtres simples, à travers les luttes de l'existence, au milieu de leur décor familier, dans l'intimité du foyer et dans la glorification de l'effort et du travail, qui attirera chaque jour davantage les imaginations des jeunes artistes.

Et c'est ainsi qu'abandonnant de jour en jour le pathétique convenu des vieilles tragédies de cour, le faste vide et froid des vaines allégories, s'est formé à côté de la littérature, plus près de la réalité et plus près de la vie, un art de plus en plus démocratique et social, sinon tout à fait destiné au peuple, du moins chaque jour se rapprochant de l'idée qu'il s'en peut faire et reprenant sa vieille tradition de haut éducateur par l'exaltation de ses vertus, de son rôle et de ses destinées, de ses devoirs et de ses droits.



Revue *L'Art décoratif.*

Albert Laurens : Joueuses de balles.

Nous voici parvenu au terme de notre course. Essayons maintenant de remonter d'un regard les cent années révolues pour nous reporter à notre point de départ et comparer, au point de vue qui nous intéresse, la fin de chacun des deux siècles qui ont précédé celui que nous voyons s'ouvrir.

Si nous considérons la vie de la nation dans l'ordre moral, social

et politique, quel contraste et quelle disparité! Ne semble-t-il pas, vraiment, que les jours d'aujourd'hui soient séparés de ceux d'autrefois comme si quelque cataclysme géologique avait consommé cette rupture des temps! Les bouleversements produits par l'œuvre de la philosophie et de la science ont opéré en ce court espace de cent ans sur la civilisation humaine l'équivalent de ce qu'il avait fallu tout le cours antérieur des siècles à réaliser. La situation individuelle de l'homme, les rapports des hommes entre eux, leurs relations avec l'univers, se sont modifiés si profondément que le dernier des écoliers, suivant le mot de Renan, en sait, à cette heure, plus qu'Aristote et que, alors que tout conspire à nous faire mesurer davantage notre humilité infinie, le plus obscur des êtres de notre monde occidental, qui jadis eût été confondu dans la foule inférieure comme le plus vil des ilotes, est rempli d'un orgueil sans bornes, ne doute pas des destinées de l'espèce et ne voit aucune limite assignée au pouvoir de l'intelligence et de la volonté de l'homme. La pensée humaine a donc reçu de tels ébranlements que, par suite, tous les modes de manifestation qu'elle emploie en ont été profondément remués et retournés. Il y a dans les témoignages formulés de la pensée ainsi que dans la mentalité générale des peuples quelque chose de changé comme lorsque le verbe du christianisme se fut totalement substitué à l'esprit antique.

La nature des arts plastiques, les conditions de leur réalisation matérielle les astreignent, en apparence, à un rôle étroit d'imitation. Attachés aux réalités contingentes, ils reçoivent plus lentement les effluves de la pensée. S'il n'en était qu'ainsi, ils offriraient, du moins, de ces réalités extérieures des figurations exactes qui porteraient la trace des modifications qu'elles ont subies elles-mêmes et, par contre-coup, des marques de la façon dont les hommes de ce jour ont appris à les considérer. Mais, hélas! leur imitation n'est jamais directe; elle est, pour ainsi dire, toujours de seconde main. Les arts plastiques se sont créé une vie à part qui leur est propre; ils ont coutume de vivre bien moins sur l'examen libre des formes qui les entourent que sur ces formes déjà fixées par le passé. Certains représentants exceptionnels de l'humanité semblent à jamais avoir vu pour elle. La vision de Phidias, de Raphaël, de Léonard, de Titien, de

Rembrandt ou de Rubens s'est imposée depuis eux et s'imposera pendant les siècles des siècles. Il y a dans la tradition des arts plastiques une énergie vitale qui ne se retrouve point aussi vigoureuse ailleurs. C'est ce qui explique les progrès très lents des arts. Lorsque certains esprits clairvoyants ont voulu secouer cette domination du passé et se créer une vision conforme aux nouvelles conditions de la pensée et de la vie, nous avons vu à quels obstacles ils se sont heurtés, quelles luttes ils ont dû soutenir, et non seulement quels efforts ils ont dû déployer contre les préjugés des autres, mais encore quelles victoires ils ont dû remporter sur leurs propres préjugés. Nous avons vu combien les résultats étaient pénibles à obtenir, combien les conquêtes lentes à s'imposer.



Baschet, édit.

Guillaume Dubufe : Portraits d'enfants.

Bien mieux! lorsqu'il réagit, lorsqu'il se révolte, lorsqu'il attaque le passé, l'art ne semble triompher du passé que par le passé lui-même, opposant à la tradition qu'il combat une autre tradition qu'il relève.

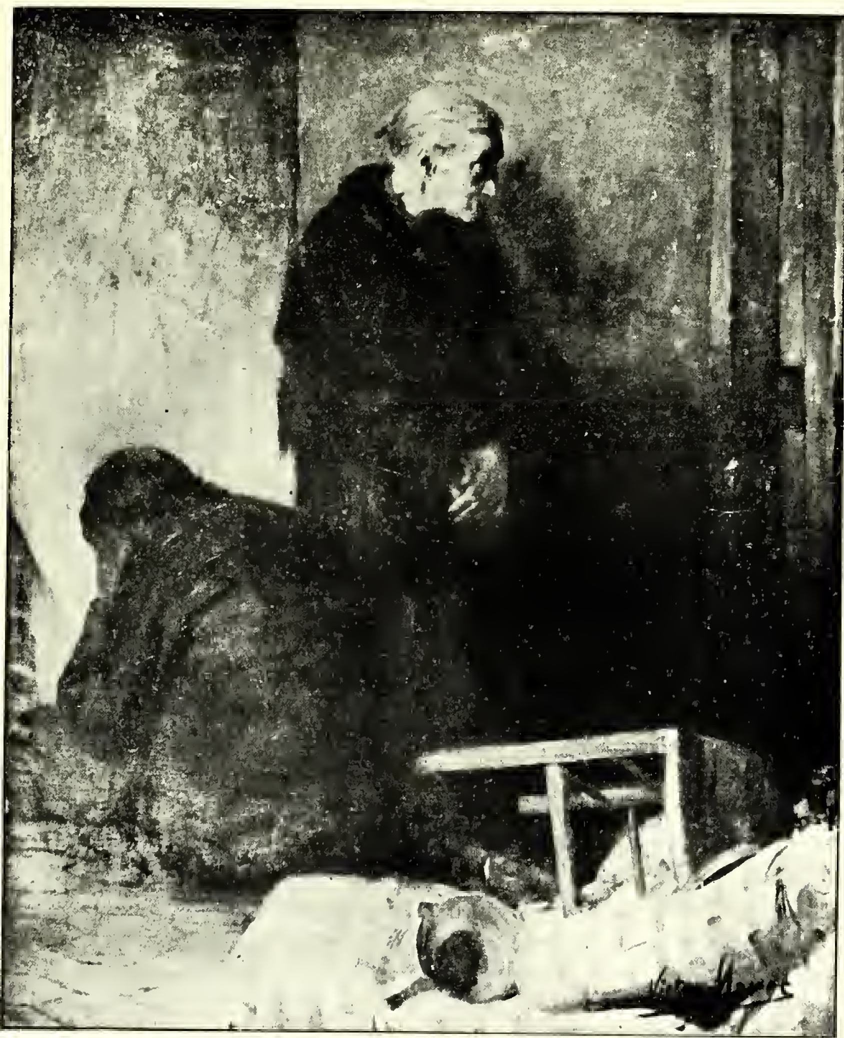
Si vous joignez à ces raisons d'ordre psychologique aussi bien que physiologique, à ces raisons générales et humaines, les causes spéciales d'histoire politique qui, pendant trois siècles, ont arrêté l'essor national de l'art par l'imposition d'un idéal étroitement monarchique fondé sur l'imitation religieuse de grands artistes d'une autre race, — formés eux-mêmes sur l'imitation des vestiges d'une civilisation

morte, — par la création d'une sorte de rhétorique usuelle dont l'éloquence savante, ingénieuse ou magnifique, a remplacé le langage simple, modeste, ingénu, mais si juste, si vrai et si spontané d'autrefois; si vous calculez que cette rhétorique ou que cette éloquence est consacrée du vivant des auteurs par les honneurs, et, après leur mort, par la gloire, exaltée par les musées, perpétuée par la puissance pédagogique des académies qui peuvent se combattre et se détruire, mais qui se succèdent dans les mêmes pratiques tyranniques, vous comprendrez que ce n'a pas été trop de l'effort de tout un siècle prodigieusement actif et laborieux, non point pour faire table rase de tout le passé et pour tenter de supprimer cet acquit antérieur de l'humanité qui s'appelle la tradition, mais simplement pour nous remettre dans les mêmes conditions où l'on était avant que l'établissement du pouvoir absolu ait arrêté le développement de la vie nationale sous sa forme populaire et que l'art qui correspondait à cet état social ait été supplanté par les amplifications grandioses et décoratives des envahisseurs d'Italie.

Car, à se placer d'un peu haut, il semble bien que ce soit là le principal effort et le plus important résultat du XIXe siècle. Depuis David jusqu'aux derniers représentants des dernières générations, chaque jour plus ouvertement affirmée en ce sens, telle est bien leur ambition commune. Ils ont rompu toutes les digues et brisé toutes les barrières; ils ont étendu, sans plus lui fixer de limite, le champ de l'activité artistique et le domaine de son inspiration. Ils ont fait de la peinture une langue d'une force de compréhension et d'interprétation exceptionnelle; c'est au point que la littérature, dont elle avait maintes fois reçu sa direction morale, lui doit à son tour des moyens qui ont singulièrement accru ses facultés expressives. Ils ont non seulement redonné à l'image cette puissance de signification qu'elle avait à peu près perdue, mais ils nous ont par surcroît ouvert les yeux sur les réalités dont ils nous ont fait pénétrer la signification supérieure. Car non seulement ils ont fixé les images de notre vie, mais ils nous ont appris à l'aimer et à la connaître.

A l'idéal purement plastique des anciens s'était substitué, avec l'idée chrétienne, un idéal tout expressif; à l'idéal plastique mais artificiel

reparu depuis la Renaissance et qui, du moins, avait servi un jour à briser la fixité des canons antérieurs, va succéder, avec le développement moral des temps présents, un nouvel idéal expressif. Car la révolution qui s'est accomplie dans la forme s'est accomplie surtout



Gazette des Beaux-Arts.

Victor Marec : Expulsés.

dans la pensée. Qu'on se rappelle ce qu'avait prédit Thoré! C'est que l'esprit français est un esprit à la fois essentiellement réaliste et philosophique. Ce double caractère distingue le talent de ses plus hauts représentants, jusque dans son passé lointain et malgré les habitudes conventionnelles de certaines périodes du passé. Je ne veux point dire par là que nos anciens maîtres aient tenté d'introduire des idées

dans la peinture, mais ils ont voulu que de leur art se dégageât toujours quelque idée, qu'il en sortît une signification qui dépassât la représentation du fait.

Le type le plus complet est Poussin, et c'est pourquoi ce maître est devenu pour tous indistinctement le guide classique par excellence. Si divers, si opposés qu'ils soient l'un à l'autre, tous ou presque tous nos maîtres contemporains se rattachent à cette grande tradition. Tandis que dans d'autres pays l'école semblait entraînée dans la voie d'un idéalisme exclusif et sans appui ou était entravée par les lisières d'un réalisme étroit et terre à terre, l'école française, grâce à un jeu continuel de contrepoids, a tenu, nous l'avons constaté maintes fois, la balance égale entre les folles témérités d'une imagination sans retenue et les pusillanimités mesquines d'une observation trop littérale. Et cet équilibre n'est point l'effet de certains concours hasardeux de circonstances, ou de certains actes préconçus de volonté individuelle, il est le résultat direct, instinctif, naturel, de la condition même de l'esprit français : esprit de mesure, d'ordre, de choix et de clarté, en un mot, de raison dont le tempérament se manifeste jusque dans ses plus apparents débordements. Regardez, par exemple, ce que donnent chez nous les derniers excès des caprices de ce genre qu'on a appelé le style rocaille et comparez à ce qu'ils ont produit en Allemagne ou en Italie. Bien mieux! voyez ce qu'ont trouvé les mêmes architectes français, soit qu'ils aient travaillé en France, soit qu'ils aient travaillé à Berlin ou à Munich. Le mouvement contemporain dans les arts, et surtout dans les arts appliqués aux industries, nous en fournirait de plus concluants exemples. Ce que nous considérons comme les outrances les moins acceptables des dérivés de l'impressionnisme et du symbolisme combinés peut-il approcher du dévergondage pédantesque de certaines productions romantico-réalistes qu'on voit pousser tous les ans dans certaines expositions étrangères sur le terreau des plus doctes et des plus sages écoles?

Prenez, maintenant, dans l'école française, les plus farouches réalistes, comme Courbet. De ses représentations les plus objectives des choses, de son art soi-disant rationnel, positiviste, mathématique et littéral, se dégage, non point sans doute tout ce que Proud'hon

avait eu la prétention d'y mettre lui-même, mais, cependant, une poésie incontestable qui est celle qui émane de la puissance de la vie. Prenez, par contre, un des idéalistes qui ont pénétré le plus à fond dans le mystère de l'âme contemporaine, l'auteur du *Pauvre Pêcheur*, de l'*Espérance*, de l'*Enfant prodigue*, Puvis de Chavannes, et voyez à



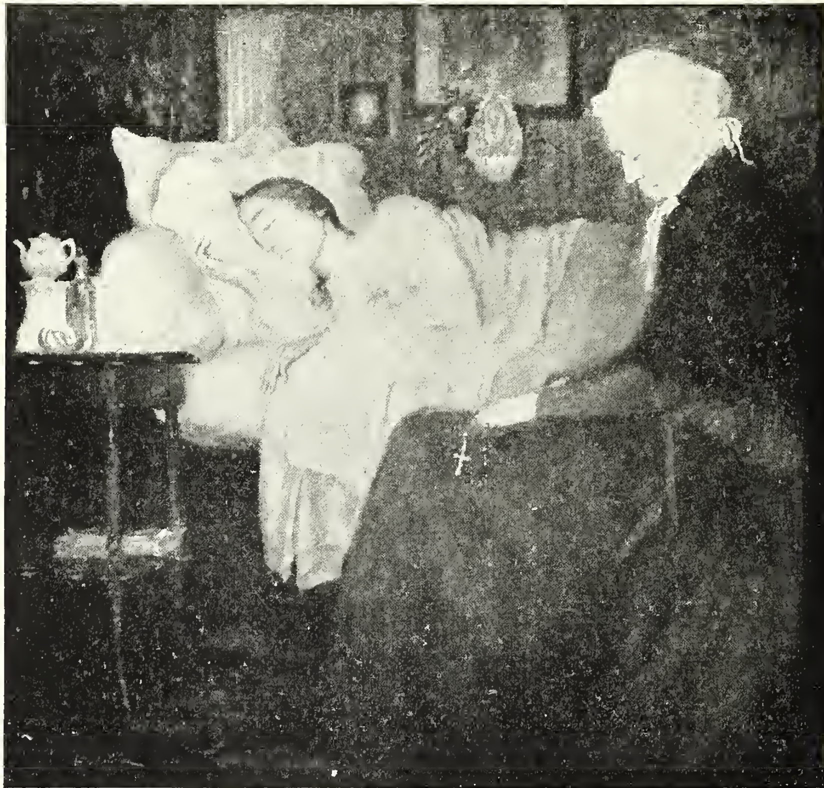
Revue *L'Art décoratif.*

Caro-Delvaille : La dame à l'hortensia.

quel point ses maigres et archaïques figures, pensives et mélancoliques, sont des êtres réels ou, si l'on préfère, vraisemblables par la vérité, non point de leur anatomie qui nous est indifférente, mais de leurs attitudes, de leur mimique, de leur caractère et de leur décor.

Cette double leçon qui se dégage de toutes les phases de notre histoire contemporaine, il semble qu'elle soit, au seuil d'un siècle nou-

veau, universellement comprise. C'est le spectacle que nous offrent de toutes parts, les efforts inégaux des jeunes générations. Sans doute, les conditions de l'art sont moins que jamais celles de jadis. Dans l'individualisme à outrance qui se produit en art à l'heure où, d'autre part, sont le plus discutés les droits de l'individu, il peut toujours surgir quelque figure exceptionnelle qui ait le don de rajeunir à son profit, pour un moment, certaines formes abandonnées du passé.

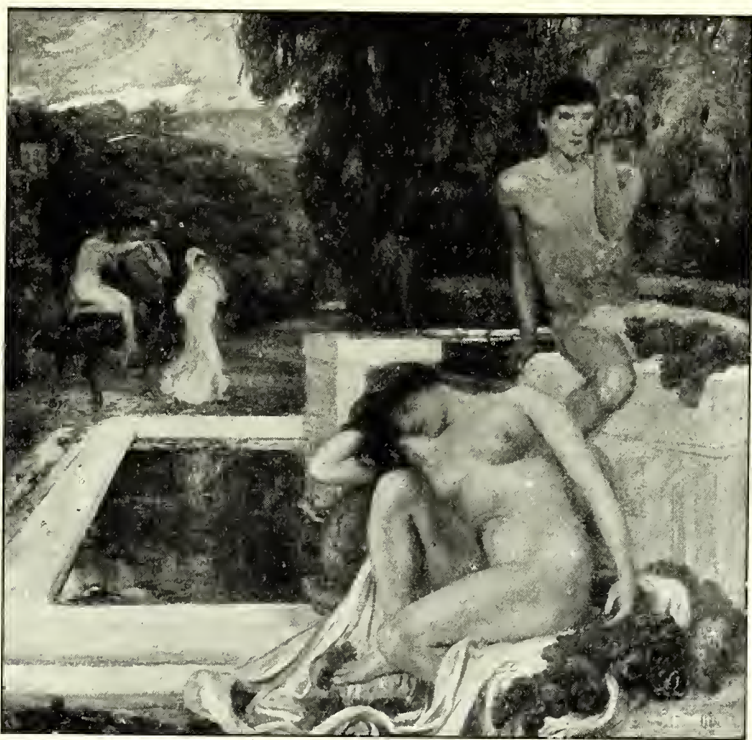


Gazette des Beaux-Arts.

H. d'Estienne : La jeune malade.

De même, dans l'agitation turbulente et pressée de la pensée et de la vie de l'humanité nouvelle, tous les mouvements et toutes les réactions s'épuisent avec une rapidité qui parfois permet à peine de les saisir. Les changements du goût dans les arts se manifestent avec la même fièvre hâtive que les variations de la mode. Il y a dans les arts un incessant besoin de nouveauté, de curiosité, d'instabilité. A la routine publique d'antan, si terrible pour les personnalités originales, mais qui du moins maintenait au progrès les transitions nécessaires,

a succédé, dans les milieux qui forment l'opinion, une sorte de snobisme qui ne vaut pas mieux, des enthousiasmes faciles et excessifs, un dilettantisme superficiel prêt à encourager tout ce qui l'amuse et ce qui flatte son palais blasé. Comme tout ce qui a été longtemps oublié reparaît quelque jour plus nouveau avec les vieilles modes ramenées, l'art de l'avenir offrira donc plus d'une fois la surprise de retours en arrière. Toutefois ces ombres du passé s'évanouiront de jour en jour plus rapidement.



Revue *L'Art décoratif.*

Mlle Dufau : Automne. (*Musée du Luxembourg.*)

« Où tend la société, l'art doit tendre », écrivait toujours Thoré, que j'aime à citer. L'expérience a démontré le bien-fondé de ses affirmations. La société démocratique du XIXe siècle a préparé pour le XXe un art apte à traduire toutes les formes de sa pensée et de sa vie. L'effort accumulé pendant cent ans par une élite exceptionnelle de penseurs, de voyants et de poètes, a remis la conscience artistique en face de l'idéal plus proche, plus humain, dont elle s'était trop longtemps détournée pour suivre la chimère d'un idéal artificiel et mensonger;

il a créé, pour l'exprimer, une langue nouvelle ou ravivée, affranchie des tutelles surannées, tout en conservant l'appui d'un fonds solide de traditions techniques, enfin un instrument vibrant, sonore, puissant et riche, souple et varié, clavier immense, bien fait pour correspondre aux registres infinis des voix de la nature ou des passions humaines. L'art français, désormais, est rattaché au fil de sa véritable tradition primitive, ethnique, expressive et populaire, il a repris son rôle essentiel qui est d'être le miroir de son temps.

Alors que toute source de beauté semblait à jamais tarie, que le culte du beau lui-même paraissait menacé par le règne universel de l'utile, le siècle prodigieux qui vient de finir a trouvé encore après Raphaël Ingres, après Rubens Delacroix, après Claude Lorrain Corot, après Ruysdaël Théodore Rousseau, après Poussin Puvis de Chavannes, après Puget Rude, Barye et Carpeaux, et il a enfanté bien d'autres glorieuses imaginations qui ont découvert des sources de beauté jadis inconnues.

> Poètes à venir, qui saurez tant de choses [1],
> Et les direz sans doute en un verbe plus beau,

Poètes, artistes, penseurs, rêveurs de ce XXe siècle qui commence, vous n'aurez plus qu'à marcher droit dans une voie définitivement tracée. Il vous sera donné sans doute de remettre l'art en communion intime avec la vie, comme à l'âge d'or des peuples; il vous sera donné de creuser des sources encore plus vives et plus abondantes de beauté et d'émotion. Mais, quelles que soient les destinées futures qui sont réservées à l'art dans notre pays, quelle que soit la splendeur dont le siècle naissant soit appelé à briller, il ne pourra, assurément, recueillir plus de gloire que n'en a porté le grand siècle extraordinaire qui lie tout ce passé qu'on doit considérer comme l'enfance de l'homme, aux temps prochains de sa virilité; il ne pourra offrir un plus admirable spectacle que celui de ces grandes luttes passionnées qui, durant cent années laborieuses, ont mis en contact ou en conflit les plus nobles idéals qui se partagent le règne de l'esprit humain.

[1] Sully Prudhomme, *Les vaines Tendresses.*

LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES.

I

BELGIQUE. — HOLLANDE. — DANEMARK. — SUÈDE. — NORVÈGE. FINLANDE. — RUSSIE.

Les arts, dans tout le reste de l'Europe, subissent au cours du XIXe siècle des vicissitudes parallèles à celles qu'ils ont subies en France. Le contre-coup des événements qui ont si violemment remué notre pays se fait sentir jusqu'aux extrêmes contrées de l'Occident, au point de bouleverser les institutions sur lesquelles reposait partout



Gazette des Beaux-Arts.

Jan STOBBAERTS : Boucherie anversoise.

l'antique société. Les idées révolutionnaires, portées par les livres, charriées par les guerres, s'implantèrent au cœur de tous les peuples. et les effroyables mêlées de la Révolution et de l'Empire firent pour la civilisation contemporaine ce que les invasions des barbares avaient fait pour le monde ancien.

La société moderne se forme partout à la fois plus ou moins activement, et tout le cours du siècle sera rempli par les luttes pour la con-

quête des droits de l'individu et la constitution définitive des peuples. Cette période de développement des familles européennes durant ces cent dernières années est donc particulièrement laborieuse. Guerres intestines, conflits sanglants à l'extérieur, luttes épiques, longues et douloureuses marquent, en effet, l'effort tenté de toutes parts par les hommes pour achever leur émancipation et par les nations pour acquérir leur indépendance et opérer leur unité.

Bien qu'il semble que, dans le passé, la surexcitation d'activité humaine occasionnée par les rivalités de princes, de peuples ou de cités ait été particulièrement favorable aux arts, «que le mouvement, la guerre, les alarmes soient le vrai milieu où l'humanité se développe, que le génie ne s'agite puissamment que sous l'orage et que les grandes créations de la science et de la poésie soient apparues dans des sociétés fort troublées»; bien que les arts aient fortement fleuri, ainsi que continue de l'observer Renan[1], dans les pays les plus agités et aux temps les moins sûrs de la Grèce et de l'Italie, il ne paraît pas que les préoccupations qui obsédaient les nations européennes dans la première partie du XIXe siècle aient été propices au développement des arts. C'est le même phénomène qui s'est produit en France pendant la tourmente révolutionnaire, dont la répercussion ne se fit sentir sur les esprits qu'au premier moment de répit. Sans doute sommes-nous arrivés à un autre âge de l'humanité et peut-être les conditions des arts ne sont-elles plus les mêmes.

Quoi qu'il en soit, durant toute la première moitié du siècle le mouvement continental ne produit de fruits extraordinaires qu'en France. L'Angleterre, plus à l'abri des bouleversements européens par son isolement géographique, malgré les crises qu'elle subit de son côté et la part importante qu'elle prend aux événements généraux du siècle, fait seule exception à cette règle et continue pendant les trente ou quarante premières années, autour de quelques hautes et rares personnalités, sur l'instant d'ailleurs assez méconnues, le bel épanouissement de son école qui caractérise la fin du siècle précédent.

A la vérité, sauf dans ce dernier pays, la décadence des arts à

[1] E. Renan, *Questions contemporaines : L'état des esprits en 1849*, p. 298.

l'étranger était générale à l'ouverture du nouveau siècle. Des deux grandes écoles qui avaient rempli glorieusement le XVIIe siècle et fécondé si puissamment l'inspiration des diverses nations, l'une, l'école des Pays-Bas et des Flandres, se traînait péniblement et médiocrement



Art et décoration.

A. Baertsoen : Petite cour flamande. (*Musée du Luxembourg.*)

pendant tout le siècle suivant, et l'autre, l'école de l'Italie ou plus proprement de Venise, la seule qui ait survécu à tant de magnificences, venait d'épuiser son dernier filon.

L'art français, depuis bien longtemps déjà, fournissait les nombreuses et actives phalanges de ses architectes et de ses décorateurs,

de ses sculpteurs et de ses peintres à toutes les cours d'Europe. C'était une émigration perpétuelle dans les pays allemands, en Russie, en Pologne, en Espagne, et quant à ceux qui ne s'expatriaient pas, des ambassadeurs doublés d'amateurs recueillaient avec un soin attentif leurs plus beaux ouvrages pour leurs maîtres.

Cette influence de l'art français à l'étranger se poursuivit avec le nouveau siècle. Les doctrines de David s'imposèrent à toute l'Europe, à peu près partout sans guide et sans direction; son atelier recevait des Allemands, des Suisses, des Belges, des Espagnols, des Grecs[1]. C'est de là que sortirent les Allemands Schwekle et Tieck, — tandis que le sculpteur Begas appartenait à l'atelier de Gros, — l'Espagnol don José de Madrazo, le Suisse Léopold Robert, compris dans l'école française, les Belges Navetz, Madou, Stapleaux, etc. L'exil de David à Bruxelles devait, d'ailleurs, être le point de départ de l'école belge contemporaine. L'entrée des alliés à Paris venait augmenter la clientèle cosmopolite de Gérard au point qu'il ne pouvait suffire aux portraits de souverains, de princes ou de généraux des armées coalisées.

De tous temps, nous avons eu déjà l'occasion de l'observer, le propre de l'art a été de vivre d'une vie à part très au-dessus de l'existence courante où, sans tenir compte des limites des temps et des lieux, il se plaît à confondre tous les idéals et à mêler tous les moyens d'expression. Suivant que de tel foyer monte une plus vive flamme, il s'oriente tour à tour, sans hésiter, du côté d'où vient le plus de lumière. De communes admirations pour les mêmes maîtres avaient donc préparé entre les écoles un commencement de parenté. Cette domination à peu près universelle de l'enseignement français, qui s'étendra plus tard au Nouveau Monde et englobera même le milieu plus réfractaire de la Grande-Bretagne, dont nous avions plutôt nous-mêmes subi l'action, accéléra l'union en créant une sorte d'unité générale dans l'orientation des arts. Mais cette œuvre fut achevée par les conditions nouvelles de l'existence des hommes. Les contacts réguliers par les expositions internationales incessamment ouvertes dans toutes les capitales ou dans tous les centres d'art, les fondations de

[1] Voir la liste fournie par Delécluze, *op. cit.*, p. 414.

musées modernes analogues à notre Luxembourg, jadis type unique de ce genre, les communications de plus en plus constantes et de plus en plus faciles entre les individus et entre les peuples, chaque jour plus étroitement rapprochés par des intérêts devenus plus pressants et par des rapports que les progrès matériels du siècle ont rendus quotidiens, toutes ces causes, particulières ou générales, opérèrent des pénétrations réciproques qui perpétrèrent la fusion des écoles. Il n'y a plus, à vrai dire, dans le domaine de l'art d'écoles vraiment distinctes, de nationalités diverses parlant un langage différent, mais tout au plus des provinces voisines que l'on devine à certains accents de clocher. Avec l'unification des mœurs, des costumes, s'est formée entre les populations chrétiennes de l'Ancien et du Nouveau Monde auxquelles s'est joint même, spectacle nouveau et imprévu, tout un empire d'Extrême-Orient, une sorte de vaste fédération morale et intellectuelle, basée sur des communautés de tendances, de goûts, d'aspirations, en résumé sur une conscience universelle et unanime, c'est-à-dire sur un même idéal.

BELGIQUE.

Un phénomène assez curieux à noter, dont nous constatons les effets sans en percevoir aussi clairement les causes, c'est que ce ne sont point les pays les plus riches ni les plus puissants qui occupent dans ce grand concours des étrangers la place la plus originale. L'art vit surtout de liberté. Sans doute le développement exagéré de grandes académies est-il incompatible avec l'éclosion de certaines individualités indépendantes. Les écoles qui font preuve de la vitalité la plus intense, de l'activité la plus intelligente, se trouvent être ces vaillants petits pays qui s'échelonnent tout le long de la mer du Nord, en premier lieu, la Belgique, la Hollande et le Danemark, et ensuite la Suède, la Norvège et la Finlande. Ce n'est point, certes, la Belgique qui mériterait le reproche d'exclusivisme académique. Ce petit peuple, notre voisin — nous pourrions même dire notre frère ou tout au moins notre cousin germain — tient à côté de nous, depuis le commencement du siècle, la tête du mouvement de l'art. C'est un pays où par race, par tradition, on est essentiellement artiste, je dirai mieux où

l'on est *peintre*, ce qui est moins commun à l'étranger, c'est-à-dire qu'on y a conservé le goût du beau et fort métier, vigoureux et expressif, qu'on n'y a jamais perdu le sens des réalités et que rarement ces petits-fils des Rubens et des Jordaens ont sacrifié l'exécution à l'intention.

De même qu'elle a subi le contre-coup de toutes nos révolutions politiques, de même tous nos mouvements artistiques se sont fait sentir immédiatement sur l'école belge. Depuis le jour où David, exilé, s'installa à Bruxelles — en 1816 — l'influence de l'art français n'a cessé de s'y manifester, bien que les qualités locales se réveillassent vigoureusement.

Le premier et le plus important élève de David fut François Navetz, qui continua longtemps son enseignement. Il fut toutefois si vivement remué par les courants ambiants que le moindre groupement de ses œuvres produit une sensation déconcertante, car on l'y voit passer de David à Géricault et plus tard d'Ingres à Delacroix, pour ressembler ensuite à Winterhalter. Peintre de talent, il ne s'est pas arrêté dans une personnalité bien définie. A côté de lui, se place une curieuse et intéressante figure, fortement impressionnée par les grands portraitistes anglais, F. Simonau, décédé, d'ailleurs, à Londres en 1859, l'auteur du beau *Joueur d'orgue* du musée de Bruxelles exécuté avec tant d'éclat et de vigueur à la date de 1828.

Tandis que la Révolution de 1830 trouvait son écho à Bruxelles et qu'au refrain de Masaniello la Belgique proclamait son indépendance, le romantisme français pénétrait à la suite et créait un mouvement d'affranchissement contre la tutelle académique. Ce mouvement prit même le caractère d'un retour aux traditions nationales, car l'instigateur de cette réaction, Gustave Wappers, voulait remonter jusqu'à Rubens. C'est le point de départ de la grande école d'Anvers qui, depuis ce jour, fut un foyer d'enseignement très important pour toute l'Europe. Le romantisme se manifesta surtout avec éclat dans le paysage.

Le romantisme assagi de Delaroche vit naître à Bruxelles un émule, devenu célèbre même en France, Louis Gallait, dont les grandes machines historiques s'épanouissent jusque sur les parois du musée



Baschet, édit.

Alfred Stevens : Déception.

de Versailles, tandis que le mode historique plus contenu, plus serré et plus expressif de Robert-Fleury trouvait, à Anvers, un pendant exceptionnel dans la grande personnalité de Henry Leys, dont l'importance dépasse l'histoire locale. En même temps le vaste songe-creux d'Antoine Wiertz semblait répondre à l'idéal d'une sorte de Chenavard mal équilibré, et le *genre* — mode éminemment français, faut-il toujours ajouter — eut en Madou un représentant dont la popularité s'étendit jusque chez nous grâce à son crayon de lithographe.

Plus tard, les expositions de Courbet en Belgique, le séjour qu'y fit ce maître, y produisirent une impression si vigoureuse que l'art belge retrouva du coup son aplomb et marcha depuis avec sûreté dans la voie d'observation réaliste qui est le propre de son caractère national. Continuant cette direction, les évolutions suivantes de l'art français soit dans un sens synthétique, soit dans un sens analytique, trouveront en Belgique des recrues de premier ordre que nous examinerons tout à l'heure.

Les trois grands chefs de file qui, vers le milieu du siècle, forment comme le nouveau point de départ de l'école belge contemporaine sont Henry Leys, Charles de Groux et Henri de Brakeleer.

Le premier, après avoir quelque temps hésité dans une imitation assez littérale pour ne pas dire servile des Hollandais et particulièrement de Rembrandt, trouva brusquement sa voie au cours d'un voyage qu'il exécuta en Allemagne en 1852. Dès ce moment l'influence d'Holbein ou de Cranach se joint en lui à une prédilection qui se marque, de même, nouvellement, pour les colorations si délicates et singulières du vieux Breughel. Il se compose alors un art tout à fait original, grave, tendu, volontaire et puissant qui exerça une influence profonde non seulement sur l'art belge, mais sur diverses autres écoles européennes. En 1855, à l'Exposition universelle de Paris, ses envois produisirent une très vive impression.

Leys possède, à un degré exceptionnel, le don de l'histoire, il a le sens intuitif et rétrospectif; il opère ces évocations par les simples moyens d'une composition sobre, posée, d'un dessin cerné à la saveur archaïque et d'un sentiment de la coloration véritablement expressif et suggestif, les tons locaux jouant toujours tout seuls sans

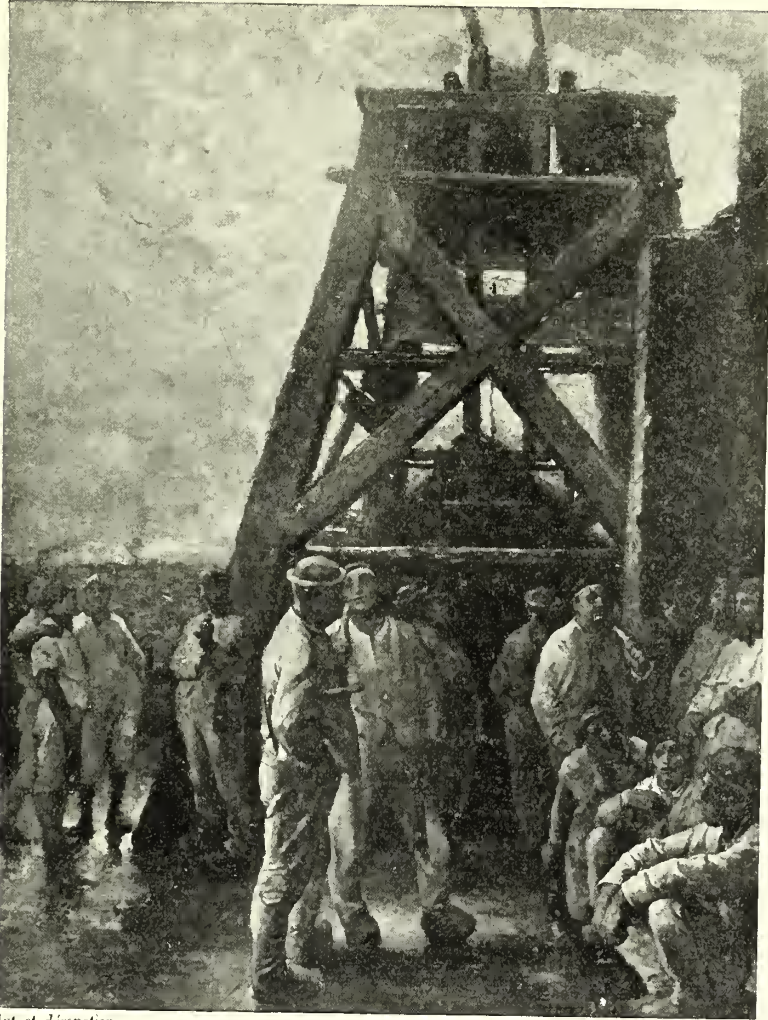
être rompus et s'accordant dans l'ensemble, comme chez les primitifs et surtout comme chez les Japonais, par leur heureuse juxtaposition. A sa suite, J. Lies, Lagye, de Vigne, de Vriendt continuèrent, non sans l'affaiblir, en de vastes décorations ou en de petits tableaux sa tradition historique. Mais, comme en France, ce mouvement d'inspiration vers le passé tend à décroître chaque jour et Leys n'a guère laissé pour véritable héritier dans ce sens que M. Émile Wauters, qui a renouvelé la tradition académique de son pays, par un sentiment de réalisme sobre, digne et expressif auquel on doit maints ouvrages des plus remarquables comme décorations monumentales, portraits ou tableaux de genre historique. L'un des plus populaires est la *Folie d'Hugo van der Goes*, du musée de Bruxelles, scène émouvante d'un fort relief, d'une belle lumière et d'un vrai métier de peintre.

Au moment d'ailleurs où Leys se renouvelait, le réalisme, qui se manifestait dans cette école comme dans la nôtre par un culte fervent aux vieux peintres de la vie intime de Flandre et de Hollande, reçut, nous venons de le dire, un vigoureux et brutal stimulant avec l'apparition de Courbet. Parmi ceux qui en furent le plus impressionnés à la première heure est Charles de Groux. Ce singulier artiste peignait des scènes populaires contemporaines dans un sentiment qui, par certains côtés, rappelle notre Millet et notre Daumier, mais avec plus d'ingénuité et aussi plus de gaucherie, une certaine âpreté tempérée parfois étrangement par les délicatesses de coloris empruntées à Breughel le vieux, à la suite de Leys, et, en somme, avec une vraie force expressive. Il ouvrira à l'art belge cette voie, parallèle à la nôtre, dans laquelle Constantin Meunier, en se rapprochant encore de nous, a créé, comme peintre et comme sculpteur, une œuvre si puissamment éloquente, donnant un essor nouveau universellement ressenti à la peinture de la vie populaire de notre temps.

Henri de Brakeleer était le pupille de Leys et le fils de celui qui fut son maître. C'est une figure non moins étrange que celle de de Groux, une sorte d'être sauvage, vivant dans la solitude et passionné pour son art. Avec les mêmes prédilections que son maître pour le bariolage exquis de Breughel, il a, comme notre Bonvin ou notre Drolling, un culte tout spécial pour Pieter de Hooch. Cet admi-

rable peintre, aujourd'hui mis à sa vraie place, a exercé une influence très grande sur la vision de ses contemporains.

Parmi ses continuateurs d'aujourd'hui, il faut compter son vieil ami Jan Stobbaerts. Celui-ci appartient à la même race de bons ouvriers qui font plus de besogne que de bruit. Aussi ne le connais-



Art et décoration.

Constantin Meunier : L'heure de la descente.

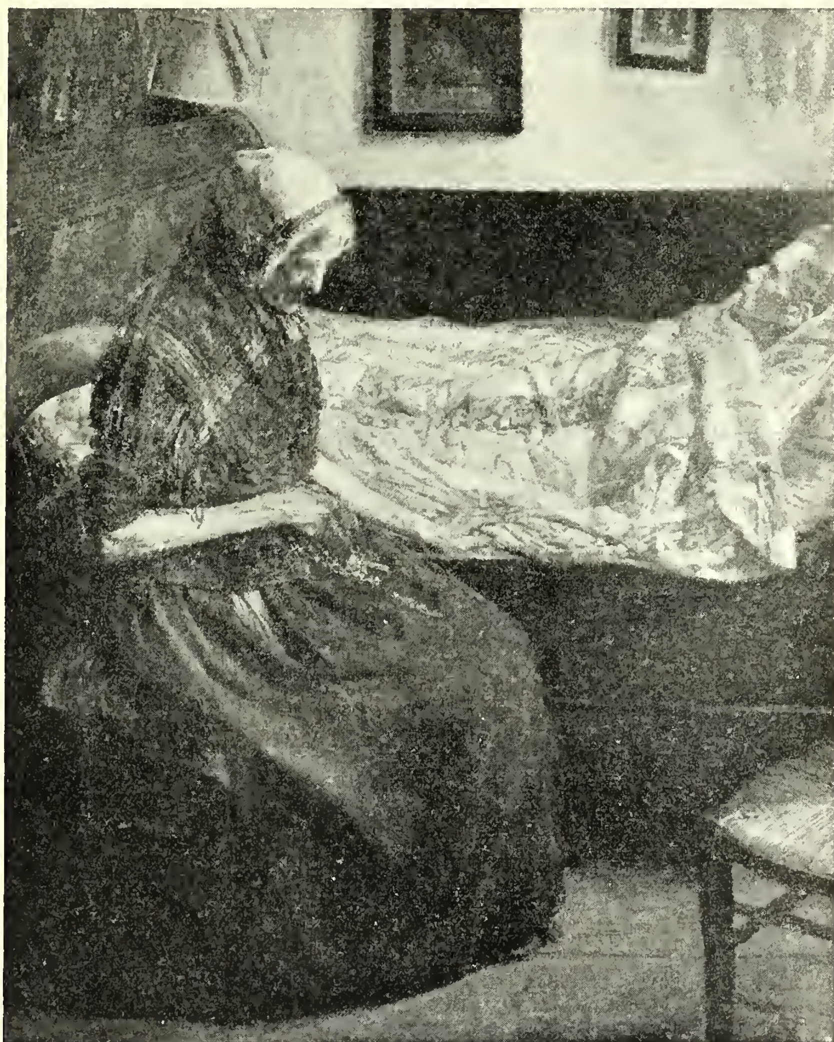
sons-nous guère. C'est pourtant un des meilleurs peintres de ce pays d'excellents praticiens, un des plus fermes et des plus loyaux. Il est peu de maîtres, même parmi ceux d'autrefois, qui aient peint avec autant de puissante et simple vérité les animaux des fermes, vaches, chiens, cochons ou chevaux de labour.

A ces maîtres, il convient d'ajouter sur la même ligne les deux frères Joseph et Alfred Stevens. Ce sont, à vrai dire, presque des nôtres, surtout le dernier. Sur celui-ci, que nous avons déjà signalé au milieu de l'école française, nous n'avons rien de nouveau à apprendre. Une manifestation assez récente encore et dont on ne perdra pas de sitôt le souvenir, l'exposition de ses œuvres à l'École des beaux-arts en 1900, nous a renseignés, par un vaste ensemble où brillaient quelques incontestables chefs-d'œuvre, sur cet art d'une nervosité si étrange, d'un métier très aigu, très précis et pourtant plein de choses vagues qui troublent, de formes estompées, de contre-jours, d'éclairages mystérieux, de tons vifs et éclatants noyés au milieu d'harmonies délicates, de nuances rares très passées, roses mourants, gris éteints, ce gris qui éveille tous les souvenirs des tons les plus exquis et les plus subtils d'un Velasquez, d'un Vermeer ou d'un Whistler; art très singulier où l'artiste trouve le moyen de tout dire et cependant de ne nous faire voir que ce qu'il veut. Il tient cet art au service de la femme, la femme du second Empire, qu'il a fixée dans un type de belle grande fille de Bruxelles, aux jolis traits un peu canailles, au nez court, où ne se marque bien que la cavité profonde des yeux larges et fixes et le dessin boudeur, enfantin, sensuel et un rien pervers de la bouche. C'est d'un charme particulier, un peu malsain, un peu sentimental; de cette pointe de dépravation sortira plus tard tout l'art de Félicien Rops.

Son frère Joseph nous est aujourd'hui beaucoup moins connu. Il mériterait pourtant de l'être. Sans doute il n'occupe pas le rôle représentatif de son frère dans l'histoire de l'art et des mœurs de notre temps. Mais il est loin d'être son inférieur au point de vue de l'art de peindre. Confiné pour ainsi dire exclusivement dans la description ou le récit de scènes de l'existence canine, il a su trouver à ces sujets assez bornés un intérêt d'observation et de vie et il les a traités d'une brosse si robuste et si vaillante que ses œuvres, aux belles pâtes solides et rugueuses, prennent le caractère imposant des plus superbes pièces de Courbet et de Decamps.

Si nous joignons à ces quelques maîtres importants la nombreuse et active phalange des paysagistes et animaliers, proches parents des

nôtres, Fourmois et Lamorinière, X. De Coq, de Knyff, le beau peintre de l'Escaut Clays, Artan, Baron et Boulenger, Verstraëte, Verwée et Heymans, ce dernier debout encore à cette heure, nous aurons indiqué ce qu'on pourrait appeler l'art belge d'hier. Il se relie directement à celui d'aujourd'hui par des continuateurs épris d'un amour aussi ardent des réalités vivantes.



Gazette des Beaux-Arts.

Alexandre STRUYS : La confiance en Dieu.

Bien qu'en contact toujours intime avec le milieu français, les peintres belges des dernières générations sont devenus plus flamands peut-être que leurs aînés. Pour ceux de nous qui ont vécu dans ces vieilles et somnolentes cités des Flandres, au milieu des plaines

grasses, dans les petites maisons aux volets peints, aux tuiles d'un rouge tendre, aux pignons dentelés, ou qui ont rêvé le long de leurs canaux stagnants, personne n'a fait poindre plus vivement au cœur la nostalgie intense de cette nature tantôt songeuse et mélancolique, tantôt riche et plantureuse que M. Émile Claus, dérivé si personnel de l'impressionnisme français, ou que M. Albert Baertsoen qui en relève aussi d'autre façon. Il faut leur joindre M. Courtens, puissant paysagiste, M. Gilsoul, peintre sanguin et vigoureux, au coloris chaud et vibrant, MM. Delvin, Buysse, Villaërt, le regretté Denduyts, MM. Marcette, Ch. Mertens, et nombre d'autres, car ce pays est fécond en bons artistes. Sans oublier toutefois M. Verhaeren dont les natures mortes, après celles de H. Dubois, assurent une supériorité spéciale dans ce genre à la Belgique, le chaud et vivant aquarelliste Stacquet, le pittoresque et spirituel Cassiers et M. Théo van Rysselberghe, que nous avons déjà signalé à propos des pointillistes français dont il est le plus intelligent continuateur.

Mais à côté de ce naturalisme viril et convaincu qui, jusqu'à ce jour, semblait caractériser plus exclusivement l'art belge, s'est levé on peut dire un souffle nouveau, ou du moins renouvelé, d'idéalisme, manifesté soit proprement sur les choses de la vie et formé comme de l'essence même des réalités, soit dans le domaine plus spécial du rêve.

Le représentant le plus autorisé, on pourrait dire le plus populaire de cette nouvelle forme de l'art belge est, sans contredit, Constantin Meunier, peintre et sculpteur, qui sous cette seconde incarnation, a exercé une si grande influence sur toutes les écoles au point de vue de la compréhension de la vie moderne prolétarienne. Son talent, modifié vers le milieu de sa carrière en se reliant à de Groux, et surtout à Millet à qui il a emprunté son caractère d'abréviation synthétique, de grandissement généralisateur et de symbolisme expressif, s'est attaché à exalter plus particulièrement, sur le peuple des mineurs, dans ses joies et dans ses souffrances, dans ses révoltes et dans ses espoirs, le monde du Travail.

S'il n'a pas été suivi exactement dans cette voie, pour la peinture, il a trouvé du moins des héritiers qui se sont émus fortement, ainsi que lui, au spectacle des tragédies qui marquent les luttes de l'homme

contre les forces de la matière et les conflits entre les foules impatientes et ceux qui organisent l'exploitation de leur labeur, comme aussi devant


Art et décoration.

KNOPFF : L'Encens.

les drames de la vie, en face des détresses muettes et résignées des humbles et des déshérités. Il en est sorti deux figures d'hommes, jeunes encore, venant de côtés tout opposés, qui ont donné à l'art de

leur pays une gloire nouvelle et incontestée. L'un est Alexandre Strüys, l'autre Léon Frédéric.

Le premier est connu chez nous par un certain nombre de toiles qui ont fait sensation à nos salons et à l'Exposition universelle. Qu'on se rappelle le *Viatique,* la *Confiance en Dieu* ou la *Prière.* Ici, c'est une scène qui, dans son pauvre et triste décor, est d'une solennité morne et douloureuse. Une vieille femme conduit dans une seconde pièce, un prêtre, portant l'hostie sacrée, que précède un enfant de chœur, un falot à la main. A gauche, une femme se jette sur une chaise la tête dans son tablier. Là, un homme est couché au fond de son lit, la couverture jusqu'au menton, le souffle court, dans un misérable intérieur au jour rare où chaque humble objet, l'image dans un cadre, le carton à chapeau pendu au chevet, joue son rôle de témoin expressif. Près de lui, une pauvre vieille, les épaules couvertes d'un fichu de laine, les deux bras nus de l'ouvrage laissé, est assise, douloureuse, résignée et comme priant intérieurement. Rien ne peut rendre cette angoisse et cette tristesse auxquelles participent toutes les choses inanimées. Maintenant, voici la troisième toile. Quelle humble scène! et si simple, traduite d'une façon si grande et si émouvante! Ce n'est rien qu'une bonne vieille agenouillée, le dos à la fenêtre où sourient quelques maigres fleurs, sous cette lumière grise et fine des pays du Nord, dans une chambre où l'on sent que chaque petit objet a son histoire. Elle prie silencieusement, son chapelet à la main, tandis que son chat ronronne sur une chaise. Sur une armoire une bougie brûle au pied d'une figure de la Vierge, entre deux petits vases de roses artificielles, au milieu de tous les ustensiles ou bibelots familiers du ménage : carafons, verres, huiliers, plats en étain, almanach, photographies dans leur cadre banal de fausse écaille, tous ces compagnons de tous les jours sur lesquels le temps verse lentement une poussière fine, comme la poussière des souvenirs.

Il faudrait remonter, dans toute l'Exposition, jusqu'aux salles de l'exposition centennale, près de Fantin-Latour ou de Legros, pour trouver un art d'une telle conscience, d'une telle gravité et d'un caractère si fortement expressif.

M. Léon Frédéric est, de son côté, et en dehors même de son pays,

une des physionomies les plus représentatives des tendances de nos jeunes générations.

A demi français par le sang, si ce n'est pas déjà être à demi français que d'être belge, Frédéric l'est aussi par ses origines artistiques, car,



Art et décoration.

Léon FRÉDÉRIC : Les âges de l'ouvrier, tryptique (panneau de droite). [*Musée du Luxembourg.*]

à ses débuts, il fut très fortement impressionné par Bastien Lepage, et il en développa, avec une personnalité qui s'accentuait chaque jour, le réalisme expressif. Les *Marchands de craie*, du musée de Bruxelles, dans sa note grise, seraient un échantillon probant de cette manière. Nous avons connu ensuite de lui, dans nos salons, des compositions

allégoriques, d'un symbolisme audacieux (*la Vanité des grandeurs, Tout est mort, Le peuple verra un jour le lever du soleil*, etc.), où il se servait de la langue de Botticelli ou des préraphaélites anglais, qu'il serrait encore dans un dessin précis, aigu, volontaire, pour faire une véritable propagande sociale en faveur des humbles, des déshérités et des souffrants, des masses populaires qui fermentent sourdement à la surface de ce monde devenu désormais trop étroit pour faire vivre l'humanité. Il a célébré aussi, sous cette forme générale, la fécondité de la nature et la grandeur de l'humanité (*la Nature*, composition en cinq panneaux; *le Ruisseau*, triptyque, et divers sujets de la légende de saint François d'Assise qui peuvent se rattacher à cette conception panthéiste; ou *l'Age d'or*, légué au Luxembourg par feu Georges Michonis). Mais il est entré aussi en même temps, d'une façon directe, dans la peinture de la vie, en se rapprochant un peu plus chaque jour de ses maîtres primitifs nationaux. Avec *le Blé, le Lin*, qui exaltaient déjà les saines joies de la vie rurale, avec les *Marchands de craie* ou *le Repas des funérailles*, du musée de Gand, il disait les misères de la vie populaire. *Les Ages du paysan* et surtout, plus tard, *les Ages de l'ouvrier*, prennent encore une plus haute portée morale. On n'a pas oublié cette dernière œuvre d'une acuité si éloquente, d'une si expressive énergie. Dans le panneau du milieu de ce triptyque, c'est la foule, la foule grouillant dans les rues. Au premier plan, sur le trottoir, dans le ruisseau, par la chaussée, des enfants, les uns mêlés déjà aux devoirs et aux obligations de la vie, chargés des commissions du ménage, portant du pain, cherchant du lait; d'autres accroupis, jouant aux cartes, avec des mines perverses qui inspirent un sentiment de douleur et d'effroi. En arrière, l'amour. L'amour à travers les rues, en allant à l'ouvrage, au milieu de toutes les promiscuités et de toutes les contagions de la débauche et du vice. Plus loin, d'autres figures lamentables ou sinistres, et, au fond, clôturant cette vie de misère et de hasard, montant dans une rue étroite, un corbillard qu'avive la note rouge du drapeau de la révolte. A gauche, du moins, c'est le travail, dans le labeur et l'effort, le travail toujours consolant; à droite, la maternité avec ses lourdes charges, mais aussi ses joies.

Il y a là, spécialement dans cette œuvre, mais aussi dans toute



Art et décoration.

Léon Frédéric : La Nature.

l'œuvre de ce jeune maître modeste, laborieux et convaincu, une force expressive, une puissance d'esprit symbolique, une volonté et une foi — et, en même temps, une science technique qu'égale seule la prodigieuse fécondité de ce talent — qui en font, par-dessus les frontières étroites du petit pays auquel il appartient, une des formes d'art les plus significatives de la génération présente.

Ce caractère de réalisme énergiquement expressif qui distingue le nouvel essor de l'art belge se marque encore d'une façon très intense chez un artiste peu connu dans notre pays, bien qu'il figure dans notre Luxembourg : M. Laermans. Il était représenté à l'Exposition de 1900 par *l'Ivrogne* et par *l'Aveugle*. Son art, inspiré de ce Breughel le Vieux, cher à tout l'art belge moderne, mais avec quelque chose de tendu, de volontaire, de violent et de tragique, n'est pas exempt, comme dans les enfants de *l'Ivrogne*, d'exagérations qui atteignent parfois la limite de la caricature. Ce sont des silhouettes vigoureuses se découpant brusquement sur de larges paysages tristes en des scènes un peu brutales, mais qu'on n'oublie pas. Ici, un *Aveugle* s'éloigne, conduit par une fillette portant un paquet, traînant tous deux leur misère sur les longues routes, au crépuscule; là l'*Ivrogne*, masse inerte, que ramène sa femme, un marmot au bras, un mioche de chaque côté, sur un sol couvert de neige, où leurs corps, dans la lumière du soir, tracent de grandes ombres par le ciel gris et bas qui s'appesantit sur cette détresse. Il faut croire que le fonds de cette race de bons buveurs n'est pas toujours porté à la gaieté. Les vieux restes d'esprit mystique et moralisateur du moyen âge semblent être remontés de nos jours par-dessus toutes les fumées joyeuses des orgies débordantes des Rubens et des Jordaens.

Nous en trouvons la preuve dans un petit courant exclusivement idéaliste et mystique, à la tête duquel il faudrait mettre M. Frédéric pour une partie de son œuvre. M. Delville est, comme lui, un flamand revenu d'Italie, mais non pas certes à la façon de Jordaens ou de Rubens. Il a surtout vécu, lui aussi, près des savoureux *quattrocentisti* de Florence, mais tandis que M. Frédéric se tournait de préférence vers Botticelli, M. Delville semblait prendre pour conseil le fier Lippi, aux formes élégantes et hautaines. Il est bien, lui, à proprement parler,

un mystique, hanté par les grands problèmes métaphysiques qui, de nos jours, ont été considérés sous d'autres aspects, grâce aux études psychiques. Et ce n'est pas seulement par le pinceau qu'il agit, car il éprouve le besoin de propager et de convaincre même par la plume. L'Exposition universelle présentait de cet artiste un *Amour des âmes*, figures enlacées dans un beau rythme décoratif, qui nous reporte au temps de Ary Scheffer, de Janmot et de Vidal. Son *École de Platon*, exposée à Paris en 1898, groupait en des poses harmonieuses de longues et fines académies au milieu d'un beau paysage imaginaire, avec un art d'un maniérisme très raffiné et très subtil. A sa suite, ou à son côté, tant la ressemblance, par certains côtés, est frappante, M. A. Lévêque est d'un tempérament plus pessimiste. On se souvient sans doute de son *Triomphe de la mort*, du salon de 1900, exécuté dans un esprit tourmenté, mais avec des dons réels d'énergie et de décision. Dans ce même ordre d'idées, M. Knopff, qui se rattache par certains côtés à Burne-Jones et par d'autres à F. Rops, est connu par une œuvre variée où l'idéalisme domine, et un talent poétique qui ne manque ni de science ni de distinction. Il a été, à l'occasion, l'illustrateur de Joséphin Péladan.

C'est là le mouvement qui correspond, en Belgique, au jeune mouvement symboliste formé en France. Mais, comme chez nous, ce serait, semble-t-il, plutôt une sorte de poussée momentanée, de petite épidémie passagère, car M. Frédéric, ou même M. Knopff penchent désormais vers les scènes de la réalité, et le seul vrai élève de Gustave Moreau, le regretté Evenepoël, qui procédait de Carpaccio et des Espagnols et s'annonçait comme un chaud coloriste, s'était reporté comme ses camarades parisiens, vers la représentation de la vie moderne, abjurant lui aussi le culte des symboles. La Belgique, pays de santé robuste, ne peut renier ses grands maîtres, si épris de la vie.

Pour donner une idée exacte du mouvement artistique si intense de ce pays il ne faudrait oublier encore ni M. de La Laing, peintre et sculpteur, ample mais un peu grandiloquent, ni M. Dierckx, qui avait marché longtemps dans une voie parallèle à celle de M. Frédéric et s'est affirmé en des œuvres très expressives, ni M. Mertens et

ses dessins nettement exécutés d'un crayon vif, précis et alerte, ni M. Mellery, fort et éloquent dessinateur, ni MM. De Groux, Ensor, dont l'art, incomplet par certains côtés, est très significatif par d'autres, ni M. Janssens, ni Mme Gilsoul-Hoppe, ni tant d'autres jeunes qui marchent à l'avant-garde de l'art et qui se sont fait principalement connaître aux expositions de la société de la *Libre esthétique*.

PAYS-BAS.

Au début du siècle le sort de la Belgique est lié à celui de la Hollande, malgré le peu d'affinités réelles existant entre ces voisins si distants par la race, les mœurs, les habitudes, les conceptions politiques et la religion.

Néanmoins on pourrait croire que ce contact forcé dût servir à propager jusque dans le nord des Provinces Unies l'influence de David, si cette influence n'était devenue universelle. C'est, en effet, celle qui domina pendant le début du siècle et sans donner même, avec les peintres Davidson, Kruseman et Pietreman, les résultats produits dans les provinces du Sud.

C'est vers le milieu du siècle que l'art se relève par l'observation de la nature, le développement du paysage, et absorbant avec lui, peu à peu, toute l'inspiration artistique, la peinture des scènes de la vie intime et populaire ; c'est-à-dire qu'on se trouve devant un retour dans le sens de la vraie tradition nationale.

Le maître qui a caractérisé le plus hautement ce nouvel idéal et qui a exercé l'influence la plus étendue comme la plus utile sur ses contemporains est Joseph Israëls. Ce bel artiste si grave et si ému semble avoir recueilli une étincelle de cette grande lueur d'humanité et de tendresse qui illumine l'œuvre de Rembrandt. Il représente, en Hollande, à peu près le même esprit de sympathie pour les humbles qui caractérise chez nous l'art de Millet et, chez les Belges, celui de Constantin Meunier. Né en 1824 et venu en France pour y achever ses études, il a pu à ce moment être en contact avec le courant démocratique qui commençait à prendre la direction de l'inspiration artistique. Il est, toutefois, un type bien national, et ses scènes populaires (l'*Intérieur d'un orphe-*

linat, *Débarquement des pêcheurs*, *Seul au monde*, l'*Anniversaire*, le *Dîner des savetiers*, les *Pauvres du village*, le *Marchand de bric-à-brac*, celui-ci exposé en 1900), par leur sentiment profond d'intimité tiède et discrète, leur observation de la vie si pénétrante et si émouvante, ont créé un mouvement de naturalisme expressif qui a relevé entièrement l'école néerlandaise, au point qu'on peut la considérer, malgré certains abus de technique un peu brouillée, comme occupant une des premières places dans les groupes contemporains.

A sa suite, MM. Blommers, Israëls fils, Pieters, Sluyt ou Schieldt, à travers un métier un peu lourd et, parfois, une sorte de bouillie assez triste, marquent la même sensibilité devant la délicatesse des effets lumineux et le même sentiment de l'intimité de la vie populaire ou marine. Plus jeune, M. Breitner apporte une vigueur nouvelle, un sens rare des accords pour éveiller dans la pensée, avec des paysages de rues, envahies par la neige épaisse, sous le ciel bas, le frisson nostalgique et poignant des hivers noirs du Nord.

Dans la peinture d'intérieurs, les Hollandais sont passés maîtres; que n'apportent-ils à la traduire un peu de cette franchise de leurs voisins, les Belges, ou de cette limpidité que nous relèverons chez les Danois, leurs autres voisins! Dans ce genre, du moins, M. Neuhuys et M. Kever, vigoureux coloristes, n'ont pas peur des tons robustes. Blosboom a exécuté des intérieurs d'église, brossés vivement avec éclat. De plus jeunes artistes, M. Brïet et M. Heyberg, ont fait preuve, à leur tour, du même sens des intimités, de la même compréhension de la vie étroite, de la distribution de la lumière, du recueillement et de la vie latente des choses.

Les portraitistes sont assez rares dans ce pays qui a fourni quelques-unes des plus admirables interprétations de la physionomie humaine. L'ensemble des portraitistes, assez secondaire, ne présentait, en 1900, d'exception que pour Mlle Schwartze, qui exposait alors le portrait du *Général Joubert* et M. Boudewynse, une figure d'homme à mi-corps (*Portrait de mon père*), discret et estompé dans la pénombre et comme imprégné du souvenir de Fantin-Latour. Il y faut joindre M. Jean Veth, qui n'exposait que comme graveur.

Les paysagistes, naturellement, sont représentés dans cette école

avec éclat. A leur tête, on doit mettre M. Mesdag qui, soit par l'établissement savant et particulier de ses tableaux, soit par son exécution sobre et forte, est toujours un des peintres qui ont traduit le plus magistralement les spectacles de la mer. Il convient de rappeler aussi les noms de Anton Mauve, dont les toiles grises de paysages peuplés de moutons ont été si longtemps admirées à nos expositions annuelles, et surtout ceux de la famille Maris. Ils sont, comme on sait, trois frères. L'un, Jacob, mort aujourd'hui, est un des peintres de la mer les plus forts et les plus éloquents, avec une technique riche et



Revue de l'Art ancien et moderne.

Joseph ISRAËLS : Retour des champs.

mâle; il n'est pas sans quelque parenté avec certains de nos romantiques; le second Wilhelm, paysagiste plus aigu, est, on peut dire, un des Hollandais classiques de l'école contemporaine; le troisième, Mathieu, qui a surtout exécuté des figures ou des portraits, est un harmoniste très rare, en contact avec les jeunes milieux britanniques. Enfin vient toute une phalange de paysagistes, marinistes ou animaliers, comme MM. Ter Meulen, Gabriel, Ten Cate, plus connu de nos milieux parisiens, comme M. Zilcken, à la fois peintre et graveur, de même que M. Storm de Gravesande, M. L. Van Soest, dont le Luxembourg a acquis, en 1900, la délicieuse *Matinée d'hiver*, M. Toorop, etc.

DANEMARK.

La section danoise était vraiment un des meilleurs endroits de l'Exposition des Beaux-Arts. Dès qu'on y pénétrait, on était saisi par un sentiment d'aise tout particulier et par un vif intérêt. Avant même d'avoir pris contact intime avec toutes ces toiles, on se sentait dans une atmosphère calme, paisible, recueillie où respirent d'honnêtes gens, sincères, simples, probes et cordiaux. A tous les coins, des scènes tranquilles, des vues d'intérieurs animés par un ou deux personnages, quelques portraits expressifs, mais sans prétention, des paysages pénétrants, mais modestes. On passait avec une attention renouvelée d'un tableau à l'autre. Les œuvres, évidemment, s'y montraient inégales; chez les moins assurées, cependant, ce qu'on relevait surtout ce sont des insuffisances de métier, de l'embarras ou de la gaucherie; mais partout on découvrait un égal besoin de vérité émue.

C'est que malgré les crises subies par ce petit peuple dans la première moitié du siècle, il a toujours été un milieu profond de culture intellectuelle. La littérature et la science n'ont cessé d'y avoir des foyers très ardents, et c'est un des rares pays du Nord qui ait vu naître une véritable petite école de sculpture, à la suite de leur grand statuaire Thorwaldsen.

Proche voisin de la Hollande et proche parent par les mœurs, la religion, les habitudes de vie, le Danemark a de grandes affinités avec les Pays-Bas. Aussi les anciens maîtres hollandais devaient-ils être les guides naturels des Danois. Leur voisinage immédiat avec la Suède et leur communauté de race ont également influé sur eux, spécialement dans les recherches lumineuses, où les Scandinaves, à la suite de l'école française, ont excellé.

La plus grande figure de cette école est à l'heure actuelle, assurément, M. P.-S. Kröyer. Dans ses marines, ses scènes extérieures, il se plaît à la notation d'effets singuliers qui vous laissent plein soit de surprise charmée, soit de tendresse et de mélancolie, comme ces *Barques de pêche*, dans les premières lueurs d'une aurore septentrionale,

offertes au Luxembourg par le peintre Besnard, dont le nom, rappelé ici, évoque à propos les liens qui unissent les Danois aux Français; ou ce délicieux *Soir d'Été à Skagen*, de l'Exposition de 1900. Mais il a donné, en même temps, de la figure humaine des interprétations d'une énergie peu commune. Telle est cette *Séance à l'Académie royale des Sciences* où cinquante personnages, pas un de moins, sont assemblés autour d'une table couverte du tapis vert officiel, le front éclairé par la lumière calme des hauts candélabres, pour écouter les communications d'un de leurs confrères debout devant un tableau noir. Toutes ces physionomies attentives dans la même atmosphère



Revue de l'Art ancien et moderne.

P.-S. Kröyer : Déjeuner.

lumineuse et la même atmosphère morale suivent le visage expressif du démonstrateur avec un intérêt qui vous prend vous-même jusqu'à vous attacher à cette scène comme si vous en étiez le propre témoin. Et si l'on passe d'une figure à l'autre, on est frappé de la réalité vivante de chaque physionomie qui manifeste son attention dans un geste involontaire où se marque toute la personnalité morale de l'auditeur.

Une autre figure des plus sympathiques est celle de M. V. Johansen. Il n'est, pas plus que M. Kröyer, un inconnu pour nous. Nous avons eu, maintes fois, l'occasion de l'admirer à nos salons et à nos expositions antérieures. Près de lui aussi nous éprouvons le charme aigu et pénétrant d'émotion discrète que donne le spectacle de la vie

surprise dans la poésie inapprêtée de son intimité. Il montre, également, une faculté expressive infiniment rare dans la compréhension rapide du geste, de l'attitude, de la physionomie, du groupement des personnages et, toujours de même, un sens d'une subtilité absolument exquise des jeux les plus délicats et les plus imprévus de la lumière. On se souvient assurément de *Une Soirée chez moi,* réunissant une douzaine de personnages assemblés en petits groupes familiers, autour du thé sous la lumière rousse et paisible des lampes; des *Enfants à leur travail,* de l'*Anniversaire de grand'mère* ou encore de *Maman raconte des histoires,* dans un coin d'atelier, où des gamins se pressent contre les jupes maternelles, près de la douce chaleur rayonnante du poêle de fonte qui rougeoie. C'est ensuite M. J. Paulsen avec de vivants paysages, des portraits pleins de gravité et de bonhomie et des intérieurs, comme celui qui est venu se placer au Luxembourg, peints avec vigueur et sobriété sous la lumière directe, éloquente et forte qui marque simplement et nettement les formes, s'accrochant aux ors des cadres, s'attardant sur la blancheur des oreillers.

Puis c'est un groupe de charmants artistes, intelligemment doués, dont les œuvres exiguës, mais pénétrantes, sont toutes dignes de susciter les convoitises des musées. Le Luxembourg a eu justement la bonne fortune d'y trouver sa part. Tel est cet *Intérieur* de M. P. Ilsted, où la robe bleue d'une fillette blonde joue en rapports harmoniques si délicats avec les bleus d'un meuble peint, ceux de la nappe recouvrant la table ou du siège d'un fauteuil, dans cette lumière, tamisée par les feuilles, qui pénètre du jardin, par la fenêtre aux rideaux blancs. Tel encore cet autre *Intérieur*, où M. Achen a traduit avec une sensibilité si vive le heurt léger des rayons sur les passe-partout d'acajou, dont les glaces s'animent de tous les reflets, sous ce jour nostalgique du Nord, qui vient de la fenêtre près de laquelle rêvent l'une contre l'autre une jeune mère et sa fille. C'est encore Mme Anna Ancher, avec des effets de soleil si joyeux, MM. Thomsen et Irminger, l'un douloureux, l'autre sentimental et songeur, et enfin la personnalité curieuse de M. W. Hammershöj, dont les jeux simples et francs de clair-obscur dans des intérieurs rappellent Pieter de Hooch ou cet autre Hollandais si rare et



Art et décoration.

Larsson : Peinture décorative.

Gallén : Fresque décorative.

Art et décoration.

moins connu Koedijck; ses personnages, parfois gauches et embarrassés, sont d'un métier insuffisant, mais la nature morte dans la lumière prend en ses ouvrages un rare intérêt de vie.

Il convient encore de signaler les vifs et brillants petits portraits de M. le professeur Tuxen, les œuvres mystiques de M. J. Skovgaard et surtout nombre de paysages dus à MM. Philipsen, Niss, Pedersen, N. Skovgaard, et les illustrations ou caricatures dignes de leurs charmants conteurs nationaux, de MM. Christiansen, Froelich, Jerndorff et Tigner.

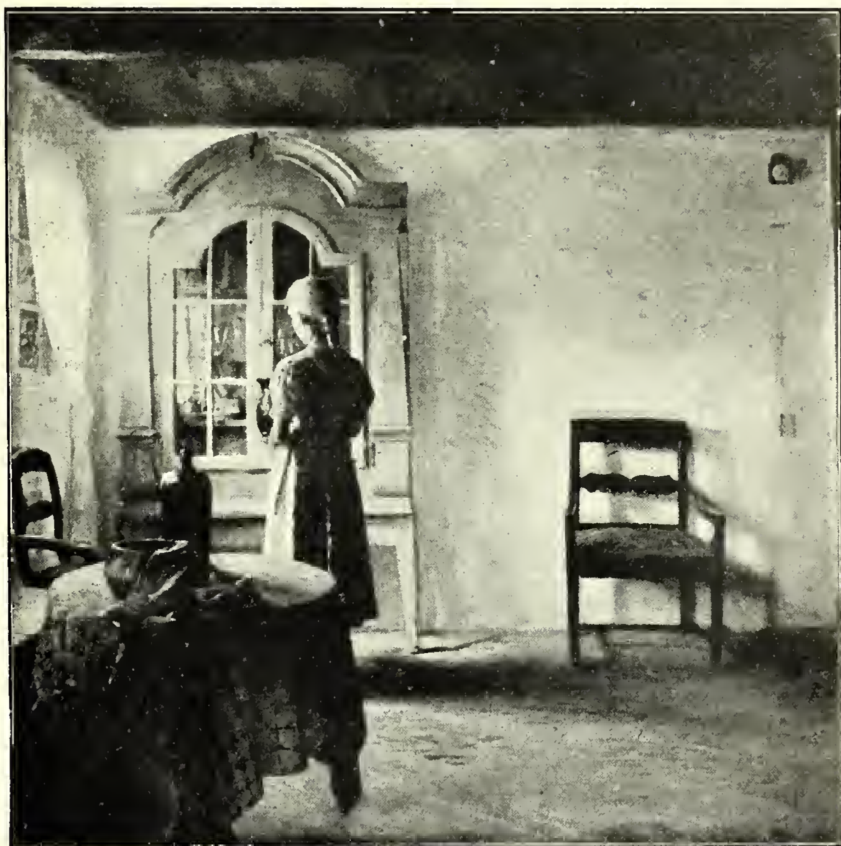
SUÈDE.

Les autres pays Scandinaves suivent à peu près la même direction artistique. Nous n'y retrouvons plus les généralisations toutes latines des écoles méridionales ni les élucubrations historiques et philosophiques des peuples germains. Partout, comme en Danemark, comme en Hollande, comme en Belgique, ce qui domine tout autour de la mer du Nord, c'est l'étude de la nature avec une vision intelligente et neuve, un sentiment très aigu des lumières imprévues et hardies; des scènes humaines toujours simples, émues et graves.

Les mêmes influences se retrouvent à l'origine de l'école; influence française, influence hollandaise, grâce aux relations continues entre la Suède et la Norvège et les Pays-Bas et les relations existant avec la France qui y envoyait ses artistes — comme Taraval — ou ses tableaux, tandis que des peintres nationaux comme Roslin, Lavreince ou Hall venaient s'établir en France. Cette double influence fut peut-être maintenue grâce à la fondation d'une galerie nationale, contemporaine de notre Muséum central, où étaient réunis les tableaux français de Chardin, de Boucher, de Nattier, de Pater, d'Oudry, de Lancret, etc., recueillis par le comte de Tessin pendant sa mission en France et les tableaux hollandais, peu prisés encore, que le même amateur diplomate amassait en même temps en grand nombre pour la collection de la reine Louise Ulrique.

En Suède, Tessin avait même fondé une Académie des Beaux-Arts, établie à Stockholm; elle ne produisit guère de personnalités notoires en dehors de quelques peintres d'histoire locaux. Dans la pre-

mière partie du siècle, l'influence de l'école de Dusseldörff, alors en pleine prospérité, devient prépondérante, jusqu'à ce que l'influence française, dans ses éléments analytiques et naturalistes, reprenne à son tour le dessus définitivement. Parmi ces peintres de la première heure, se trouvent en tête le mariniste Wahlberg, qui a résidé longtemps à Paris, où, d'ailleurs la plupart d'entre eux, comme Salmson,



Gazette des Beaux-Arts.

Peter Ilsted : Intérieur. (*Musée national du Luxembourg.*)

Hagborg, Nils Forsberg, — celui-ci combattit même dans nos rangs pendant la guerre de 1870, — ont élu leur domicile d'élection. Aussi l'école suédoise et, nous le verrons tout à l'heure, les écoles-sœurs de Norvège et de Finlande se présentent-elles comme une sorte de prolongement septentrional de notre propre école.

La figure la plus importante de ce premier groupe suédois est aujourd'hui M. Zorn. Il n'est pas besoin de dire qu'il a été longtemps un des nôtres. Il l'est resté par le talent, par certaines facultés de

luministe audacieux qui le rattachent à Besnard et par un métier souple, large, étalant la matière vivement et grassement, d'une brosse alerte et hardie, qui glisse, caresse et brusquement se pose avec franchise pour marquer les accents. Peintre et graveur, il s'est fait connaître comme portraitiste brillant et comme peintre de la vie populaire. A ce premier titre, il exposait en 1900 le *Portrait du roi Oscar II*, assis sur un fauteuil aux chantournements dorés, en habit, le cordon bleu traversant sa poitrine entre le blanc immaculé du plastron et le gilet noir; œuvre à la fois digne et simple, d'une physionomie attentive et réfléchie. Il y joignait deux scènes de la vie locale : l'une, *Mère*, belle étude de femme, enlevée avec un éclat calme et franc sous un beau coup de lumière colorée; l'autre, *La Nuit du 24 juin, Mora*, groupant, sous le jour pâle et doux du soleil de minuit, des couples de jeunes paysans tournoyant sur l'herbe d'un pré devant le seuil de leurs demeures aux murs récrépis de rouge, les jeunes cœurs réunis par la danse et par la tendresse mystérieuse de l'heure.

A la tête d'une série de portraitistes de talent vient se placer M. Björk, l'auteur du *Portrait du prince Eugène*, de l'Exposition de 1900. Viennent ensuite MM. Bergh et Thegerström, Mme Hanna Pauli, M. Georg Pauli, M. Aron Gerle, etc.

Les représentations locales comprennent d'abord un ensemble assez nombreux de paysagistes. Nous avons nommé déjà le doyen toujours vaillant et toujours vert, M. Wahlberg. Il faut citer ensuite le prince Eugène de Suède qui exposait, en 1900, une *Nuit d'été* répandant sa clarté bleuâtre sur l'étendue de la mer semée d'îlots boisés; M. Wallander, M. Sjoberg, M. Jansson et ses visions brouillées, M. Normann, etc. Dans les peintures de la vie, M. Wilhemson mérite, par ses qualités de dessin expressif, son observation intelligente des physionomies et des attitudes, d'être ajouté à la liste des maîtres indigènes, avec lesquels nous sommes familiarisés par nos expositions et par notre musée. Il ne faut pas oublier, en dernier lieu, la personnalité très intéressante de M. Larsson, aquarelliste brillant, décorateur dans un goût de néo-préraphaélisme, aux tonalités vives et fraîches, au sentiment ingénu et délicat.

NORVÈGE.

Nous avons quelque peine, en France, à distinguer la Suède et la Norvège. Ce sont là pourtant deux sœurs qui ne se ressemblent pas. Leur vie politique, leur constitution sociale les oppose constamment l'une à l'autre depuis le jour où le sort les a réunies. En face



Gazette des Beaux-Arts.

Achen : Intérieur.

de la Suède aristocratique, la Norvège démocratique a vibré à tous les échos qui lui ont porté la voix de l'humanité nouvelle et, de son côté, elle y a répondu par l'organe puissant et singulier de ses dramaturges et de ses penseurs. Nous ne trouvons pas, dans l'art,

de personnalités aussi hautes que celle de Ibsen ou de Bjornsterne Bjornson, mais un nombre assez considérable de praticiens souples et habiles et d'observateurs intelligents et éveillés d'où se détachent quelques figures plus déterminées. L'ensemble de l'école s'est engagé résolument dans la voie de l'école française, elle y marque à son tour de vives qualités soit dans la compréhension de la physionomie, du geste ou de l'attitude, s'il s'agit de la figure humaine, soit, s'il s'agit du paysage, dans le sentiment des harmonies naturelles, de la poésie intime de ces ciels bas sur lesquels s'illuminent étrangement les fermes, les chaumières, les masses d'arbres ou les eaux. C'est, par exemple, tout un monde de paysagistes tels que le professeur H. Gude, un des fondateurs de l'école actuelle, ou que MM. Eilif Peterssen, Borgen, Johannes Müller, Mlle Marie Tannœs, MM. Glöersen et Niels Hansteen avec leurs paysages d'hiver, MM. Hjerlow, Hjalmar Johnssen, Bernhard Hinna, Otto Hennig ou Kitty Kielland, etc.

C'est ensuite un petit groupe intéressant de peintres de la vie norvégienne, tels que M. Jacobsen avec son *Soir de samedi* (Exposition de 1900) sur une route, au bord des eaux tristes, sous un ciel rayonnant reflété par les dernières lueurs du soleil couché, où des paysans dansent au son de l'accordéon; ou M. Stenersen et son *Printemps doré*, et sa *Nuit de la Saint-Jean*, ou encore M. Lars Jorde, avec son *Repas de Noël*, une maison aux fenêtres joyeusement allumées dans la nuit, par la neige qui emmitoufle les toits et les champs et à la porte de laquelle attendent, dans la clarté blanche de la lune, une rangée de traîneaux. C'est enfin M. Werenskiold avec ses *Enfants du village*, aux cheveux d'or pâle sous le ciel clair.

Et c'est aussi un petit nombre de portraitistes, parmi lesquels M. Werenskiold lui-même, avec l'un des trois portraits d'*Ibsen* qui figuraient dans l'Exposition, traité en frottis rapides et nerveux sur la toile, dans un esprit très vivant et très physionomique. Puis, MM. Heyerdahl qui exposait le *Portrait du Prince Eugène*, MM. Borghild Arnesen, Carl Konow, Mlle Kristine Laache, avec quelques bonnes figures simples et attentives.

Les cinq ou six personnalités plus marquantes qui se distinguent de cette foule nous sont, en partie, connues par nos expositions ou notre

Musée national. C'est d'abord notre Thaulow, que nous mettons quelque fierté à qualifier de nôtre. Nous pouvons admirer chaque jour les paysages de neige et de dégel, les rivières et les nocturnes qui éveillent le frisson pénétrant des hivers et des printemps polaires ou ces rues désertes de nos petites villes de province, aux vitres miroitantes dans la nuit, dont il nous dit avec son accent singulier, après Cazin, la somnolente quiétude. La toile sur laquelle était accroché son grand prix était conçue, dans cette manière curieuse adoptée depuis ces dernières années, en solides préparations dans les dessous, recouverts de glacis, qui donnent aux ombres allongées sur les routes toute leur mobilité et leur transparence, aux reflets des eaux la délicatesse de leur éclat amorti.

Après lui, M. Ström a eu aussi les honneurs d'un grand prix. Sa *Jeune mère* berçant son marmot dans ses bras a d'ailleurs pris place au Luxembourg; elle y a suivi les paysages de Norvège, où les maisons de bois peintes en rouge et la mer bleue éclatent fraîchement dans la blancheur des neiges environnantes, de M. J. Grimelund, qui est également un de nos hôtes familiers ou de cet *Enterrement de marin* de M. Wentzel, dans la campagne, sur une route ensevelie sous la neige, où glissent les traîneaux funèbres chargés de couronnes, aux drapeaux largement déployés dans la lumière douce du soir.

Il ne faut pas oublier parmi les compositions les plus sobres et les plus émues qui se faisaient remarquer dans la section norvégienne la *Bienvenue* de M. Eyolf Soof et, dans un sentiment d'intimité plus pénétrant encore, *La table est servie,* de M. Eiebakke.

Enfin, dans un ordre d'idées tout à fait différent, M. Munthe, dont le talent a subi une évolution nouvelle, traduit certains sujets empruntés aux légendes du Nord, avec un style naïf et archaïque de primitif septentrional, dans un genre décoratif qui rappelle la tapisserie de Bayeux; c'est un curieux bariolage de vermillons, de bleus et de verts, d'une saveur très scandinave. Il a eu une certaine influence sur l'art actuel de la tapisserie dans son pays.

IMPRIMERIE NATIONALE.

FINLANDE.

La Finlande, pays russe, reste néanmoins, même en art, fidèle à ses origines. Son école se rattache aux écoles danoise, suédoise et norvégienne. On y remarque un certain nombre de paysagistes d'une sensibilité très délicate qui forme un petit groupe local particulièrement intéressant et, parmi eux, MM. Halonen, Jaernefelt, Blomsted, Rissanen, Wlasoff. Ils se sont montrés, à l'occasion, décorateurs, comme dans l'ornementation de leur pavillon national en 1900. M. Gallén, avec un art volontairement un peu fruste et donnant l'aspect de la tapisserie, s'y distinguait d'une manière spéciale. Mais la personnalité qui émerge entre toutes est celle de M. A. Edelfelt. C'est toujours, à moitié, un des nôtres. On connaît trop, pour qu'il soit utile d'insister, sa *Prédication au bord de la mer,* du Musée du Luxembourg, qui le rattache directement à l'école française et à Bastien-Lepage, son franc et beau *portrait de Pasteur* et ses autres intelligentes et fines études de physionomie humaine ou de paysage.

La Finlande nous amène naturellement à la Russie.

RUSSIE.

De par les droits de la sainte alliance, la Russie occupait une place d'honneur dans notre Exposition. Peut-être eût-il mieux valu considérer la situation à un point de vue moins exclusivement politique et se montrer un peu plus avare de surfaces qui n'étaient pas toujours très avantageusement garnies et qui faisaient tant défaut à d'autres.

Ceci dit, et en mettant à part le fond des médiocrités inutiles, on ne peut contester que l'Exposition de 1900 ait permis de constater la formation d'une école déjà florissante, comprenant quelques artistes d'un niveau supérieur et semblant annoncer pour cette grande nation des destinées artistiques qu'on n'avait point prévues dans les expositions antérieures.

Longtemps l'art russe n'a été connu en France que par deux noms d'artistes qui, à des titres très différents, ont conquis une renommée

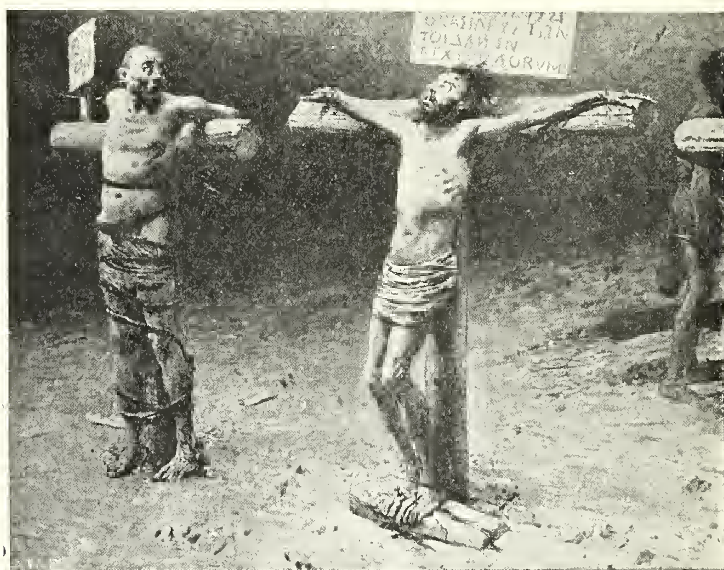
universelle. L'un est celui de Marie Bashkirtseff, l'autre celui de Verestchagine. Tous d'eux, d'ailleurs, relèvent plus ou moins étroitement de notre école. Marie Bashkirtseff, dont la vie fut si brusquement fauchée, a laissé une œuvre trop populaire pour qu'il soit nécessaire de rappeler la parenté de son art avec celui de Bastien-Lepage et d'insister sur les dons réels qui se manifestent soit dans le *Meeting*, soit dans maint de ses portraits ou de ses études de la vie



Marie Bashkirtseff : Le Meeting. (*Musee national du Luxembourg.*)

familière du peuple parisien. Verestchagine relève de notre Gérôme et, en vérité, il en a les mêmes facultés pittoresques et le même sens ethnographique. Diverses expositions ont fait connaître à Paris ses scènes orientales qui ont fait sa réputation, ou sa série de batailles. Mais il est aujourd'hui quelques autres noms à ajouter et ceux de Repine, de Sérov, de Korovine, de Pasternac, de Levitan, de Maliavine ou de Nicolas Gay, sont de ceux que notre public, cependant indifférent et oublieux, a appris à connaître et qu'il n'oubliera plus désormais.

Existe-t-il en Russie un courant sinon franchement local, du moins assez distinct des autres écoles? Évidemment non. Si éloignée qu'elle soit à l'Orient de l'Europe, la Russie, avec sa rare faculté d'assimilation, subit comme il lui est arrivé dans les autres manifestations de la pensée, de fortes influences. Ainsi que dans la littérature, les rapports sont constants avec l'art français et l'art allemand. Cependant, il semble qu'on soit au début d'un mouvement national qui pourra s'étendre et, dans tous les cas, on constate un progrès immense sur le passé avec l'existence d'un groupe très instructif de peintres de vrai mérite.



Nicolas Gay : Le Crucifiement.

M. Répine est un vigoureux portraitiste, physionomiste, expressif, ayant le sens de l'attitude et du geste, une certaine aisance virile et des harmonies justes et sobres de tons, savamment accordés par les accessoires du décor. Les portraits de *César Cui*, de M. *E. Pavlow* et du *comte Tolstoï* le représentaient en 1900 par des morceaux de choix, d'un relief très franc et sans tapage, d'un art tout à fait consommé. De même, M. Sérov faisait preuve de souplesse et d'éclat, dans son portrait du *Grand-duc Paul Alexandrovitch* qui, pour être une représentation officielle, n'en était pas moins une peinture fort intelligemment comprise, mais surtout dans son portrait de *Mme Botkine*, et

encore dans la délicieuse figure de *Mlle Mamontow*, une fillette aux cheveux courts, attardée à la table où elle se prépare à manger une pêche sous la lumière fine qui, venant du jardin, éclaire à contre-jour son corsage rose et son petit visage enfantin à la bouche gourmande et aux yeux noirs éveillés.



Gazette des Beaux Arts.

C. Korovine : À la fenêtre.

Un seul petit tableau, *A la fenêtre*, permettait de juger du talent de M. Korovine, à la section russe proprement dite; mais comme il était charmant de finesse, d'accords sobres et délicats de tons, et aussi

d'observation vive et spirituelle! Le Pavillon national russe nous le faisait heureusement connaître sous un autre aspect purement décoratif. Ces qualités d'analyse délicate, d'observation attentive et cependant alerte et sans lourdeur caractérisaient aussi la petite peinture vivante de M. Pasternac : *La veille de l'examen*, qui est venue prendre place au Luxembourg.

Mais cet artiste mérite une mention spéciale en faveur de la belle série de dessins d'une grandeur simple et éloquente qu'il a exécutés pour *Résurrection* de Tolstoï.

C'est là une des rares œuvres qui nous rappellent ce grand nom, du moins par l'esprit, car l'illustre apôtre de la doctrine évangélique n'a pas manqué d'être célébré sous la forme iconique par ses compatriotes : Répine, Gay ou le sculpteur Troubetzkoï.

Mais la littérature russe, qui a exercé une influence si considérable sur la pensée contemporaine, paraît, en art, avoir touché surtout le milieu français. Nous avons signalé antérieurement les effets de ces échos particuliers. L'art russe n'en porte que des traces assez rares. Sans doute, faut-il voir dans ce fait l'action un peu brutale des mœurs religieuses dont l'orthodoxie étroite et despotique fait exclure systématiquement toute peinture religieuse qui s'écarte si peu que ce soit et sur quelque point que ce soit des traditions. Ce fut justement le cas de Nicolas Gay. Ce peintre (décédé en 1894) d'origine française par son grand-père expatrié en Russie, à l'époque de la Révolution, se fit connaître d'abord par des sujets de genre historique dans le goût de Delaroche. Mêlé au milieu des agitateurs ou littérateurs russes, soit à Florence, où il vécut d'abord, soit à Saint-Pétersbourg, il ressentit de bonne heure la poussée du courant à la fois religieux et altruiste qui le rapprocha de Tolstoï dont il devint le fidèle ami. Ses tableaux religieux, la *Sainte Cène, Jésus à Getsemani, Le Christ et Pilate, Le Crucifiement*, tentèrent de réunir dans un art à la fois réaliste et expressif, violent et parfois même un peu outré, à notre goût français, ce double esprit évangélique et populaire de l'auteur de *Ma Religion* et de *Résurrection*.

Le sentiment populaire se trouve traduit en nombre d'œuvres, touchant plutôt à l'anecdote ou au genre, dans l'innombrable collec-

tion nationale du Musée Tretiakoff[1]; les meilleures sont signées des noms de MM. Répine, Kassatkine (*Dans le couloir du palais*, Exposition de 1900) ou Makowsky, dont la section russe comprenait de nombreux envois. Ce sentiment populaire est exprimé avec le réalisme pénétrant que nous admirons dans les grands écrivains russes, Tourguenieff, Tolstoï ou Dostoievski, par un peintre doué de qualités peu communes de fougue et d'entrain, M. Maliavine. Il était une de ses toiles, *le Rire*, conçue sous une large lumière, dans l'esprit de Besnard ou plutôt de ses dérivés scandinaves, et exécutée avec une audace folle et aventureuse, mais une vaillance endiablée de vrai peintre. Sa *Jeune paysanne*



Revue de l'Art ancien et moderne.

MALIAVINE : Le Rire.

russe en caraco rouge, plus sage, solidement construite, et toujours vivement modelée, montre ce qu'on peut attendre d'un tel artiste doué au plus haut point du caractère local.

Parmi les paysagistes, à côté de Endogouroff, Stabrovsky, Leistikow, Ostrooukhow, etc., il faut signaler particulièrement le regretté Lévitan. Il y a là vraiment un naturaliste intelligent, sensitif, ému, qui garde bien son accent de terroir, malgré certains souvenirs qui le rapprochent des nôtres. L'Exposition de 1900 nous a permis de nous en faire une idée avec sa *Nuit*, son *Printemps* et surtout son *Commencement de printemps*.

[1] Voir à ce sujet : André BEAUNIER, *Notes sur la Russie, la peinture russe*, Tricon, édit. 1901.

Il convient de dire un mot encore de l'exposition abondante et facile de M. V. Wasnezow, pseudo-mystique ; de M. Pokitonow, aux tableaux minutieux, de M. Hirschfeld, plus français que russe.

Enfin, dans les dépendances russes, près de la Finlande, il faut indiquer quelques artistes polonais dignes d'attention. Ce sont les portraitistes Loevy, Pankievicz, les paysagistes Weyssenhoff et Mme Gazycz ; les peintres de sujets populaires ou anecdotiques, M. Ryszkiewicz et surtout M. Piechovski. Ce dernier exposait en 1900, une *Procession*, assez déconcertante au premier abord par des caractères de gaucherie et d'exagération caricaturale. Mais on y découvrait avec un peu d'attention, à côté d'une mimique parfois outrée et d'un humour un peu gros, des qualités de vrai peintre ingénu et résolu, d'un talent primesautier.

II

ALLEMAGNE. – SUISSE. – AUTRICHE-HONGRIE.

ALLEMAGNE.

Nulle part, peut-être, plus qu'en Allemagne on n'a fait effort pour arriver à la constitution d'une grande école nationale; nulle part on n'a déployé plus de volonté, de persévérance et de discipline. L'effort produit en ce sens correspond bien à celui qui a été si patiemment suivi et victorieusement réalisé pour constituer l'unité de l'Empire. Mais l'essence de l'art c'est la liberté; on peut créer par la volonté une école; crée-t-on un art? c'est tout autre chose.

Depuis les grandes et lointaines figures de Albert Dürer, de Cranach et de Holbein — ce dernier, d'ailleurs, originaire de Bâle, comme le sera de nos jours Boecklin, — l'art allemand n'avait donné que les talents, littéraux et médiocres, de Dietrich et de Denner ou de cette aimable et bien cosmopolite Angelica Kauffmann. La personnalité de Raphaël Mengs fit quelque temps illusion même au delà des frontières rhénanes. Ce peintre doctrinaire, doublé d'un écrivain, servit du moins à donner à l'art de son pays, à la veille du XIXe siècle, une impulsion et une première direction. Cette direction, comme on sait, fut orientée également par les travaux de son ami Winckelmann et du poète Lessing vers l'antiquité, et accéléra le mouvement parallèlement produit en France. Car David, nous l'avons vu, se trouva à Rome sous l'influence de ce milieu archéologique. C'est le premier élan de l'art allemand contemporain, art déjà tout savant et tout professoral et qu'un grand allemand de l'époque, A. de Humboldt, jugeait d'un ton sévère mais impartial en parlant d'une exposition de peinture allemande «dans laquelle il y a, dit-il, un mélange de talent et d'ennui dogmatique bien extraordinaire[1]». Le peintre le plus célèbre en fut le danois Carstens, émule de son compatriote le sculpteur Thorwaldsen.

[1] Correspondance de Fr. Gérard, 20 octobre 1826, p. 261.

La réaction contre l'art antique se fit sentir en Allemagne plus tôt qu'en France, à la suite du mouvement romantique dans la littérature, mouvement à la fois nationaliste et historique, poétique et mystique. L'influence de Wieland, des frères Schlégel, de Tieck, etc., ramenait les esprits vers les origines germaniques, le moyen âge, considéré comme idéal social, et les sujets chrétiens primitifs. Le mysticisme de Frédéric Schlégel, qui se convertissait au catholicisme, se communiquait à Overbeck; celui-ci l'imitait bientôt, ainsi que les compagnons qui le suivirent à Rome en 1810, et fondèrent autour de lui, dans le couvent de San Isodoro, l'école nazaréenne. «L'école nazaréenne, écrit encore A. de Humboldt à son ami Gérard, — c'est ainsi qu'on appelle ici ce style byzantino-germanique, — prend le dessus et ceux qui travaillent dans une autre route vivent aussi de réminiscences de l'École avant Raphaël», et il ajoute fort justement : «Ce qui manque n'est pas la partie technique et le savoir, c'est l'expression de la vie, la liberté dans l'emploi du talent[1].» C'est, on le voit, la même tendance qui se manifeste en France chez les *primitifs* de l'atelier de David, mais ici, avec un mysticisme moins réellement religieux et plus plastique, et la même qui se manifestera en Angleterre par le mouvement aboutissant beaucoup plus tard au préraphaëlisme. Il n'y manquait même pas le principe de faux réalisme minutieux «que Dieu a compté chaque cheveu sur la tête des hommes[2]». Tant il est vrai qu'une conscience commune dirigeait déjà les diverses écoles européennes dans leur évolution parallèle.

On peut ajouter que, dès ces premiers jours du siècle, certains foyers communs s'ouvrent à toutes les écoles. C'est principalement l'Italie avec Florence, avec Rome, qui est alors comme la capitale de l'art allemand et qui mit en contact, sur son sol sacré, les Français installés déjà séculairement dans un domicile officiel, les Allemands fixés à l'abri des troubles qui agitaient leurs pays, les Anglais, toujours très imbus d'italianisme.

Plus tard, on se retrouvera à Paris qui appelle nombre d'artistes étrangers à l'occasion de ses expositions universelles, à Paris, où une

[1] Lettre à Fr. Gérard, 261. — [2] *Id. ibid.*

colonie d'artistes allemands se mêlent à notre mouvement artistique, sont récompensés dans nos expositions, acquis par nos musées, tels les frères Achenbach, tels Knaus, Hoguet, Leyendecker, O. Scholderer ou Schlesinger, ces deux derniers qui se fixent à Paris, tels Brendel établi à Barbizon, ou encore Lehmann, Heilbuth et Schenck qui se firent naturaliser Français. Car les rapports entre l'art allemand et l'art français furent constants avant les événements de 1870 et l'on peut en juger par les rapprochements qu'il est permis d'établir, par exemple, entre Menzel et nos réalistes qu'il apprend à connaître à l'Exposition de 1867, ou Lenbach, influencé à coup sûr par son ami Ricard; sans parler de maint artiste de l'école de Düsseldorff impressionné par notre peinture de genre ou de paysage.



Adolphe Menzel : Officiers de l'armée de Frédéric.

Quand le petit groupe romain se disloqua par la scission de quelques recrues nouvelles qui se trouvèrent un peu à l'étroit dans le couvent de San Isodoro et dans son mysticisme veule et chétif, lorsque le calme se fit à peu près en Europe après la chute de l'aigle impériale, deux grands centres d'enseignement se fondèrent en Allemagne — l'un à Munich et l'autre à Düsseldorf — et se développèrent avec

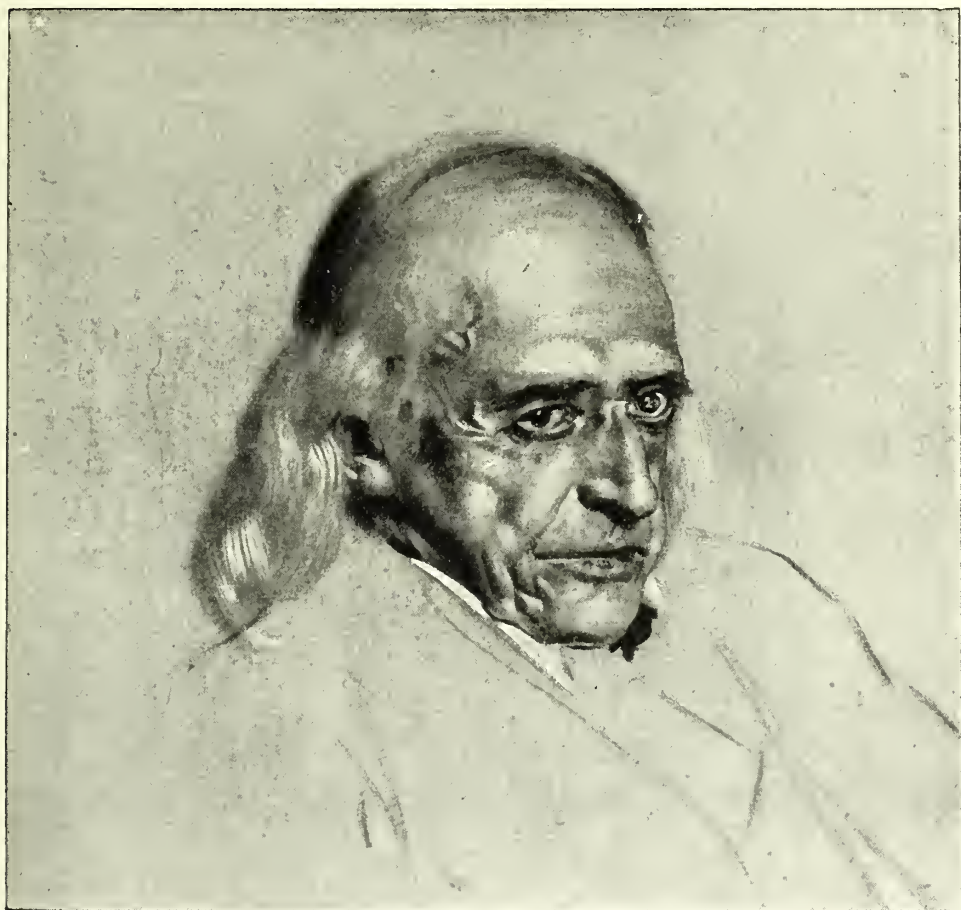
prospérité, tandis que Begas, élève de Gros, mais touché, lui aussi, par les primitifs d'Italie, se fixait à Berlin et y fondait une petite école.

A Munich, le roi Louis de Bavière procédait à la création gigantesque de sa ville postiche. Il y appela Cornélius, Schnorr, Hess, Rottmann, Kaulbach, Piloty, fondant un grand mouvement d'art monumental, philosophique, historique, symbolique et encyclopédique, avant tout idéaliste ou plutôt idéiste, qui se manifeste par de vastes conceptions héroïques et mystiques, composées de cycles antiques, chrétiens, synthétisant les grandes périodes du moyen âge, exaltant l'idée germanique et marquant déjà le rêve ambitieux de l'Allemagne considérée comme centre du monde.

A Düsseldorff, l'école est dirigée quelque temps par Cornélius avant qu'il fût appelé à Munich, entre 1821 et 1826, puis par Schadow, ancien camarade d'Overbeck à Rome, qui garde longtemps cette direction; mais il voit, dès 1836, se produire contre son enseignement classique une réaction réaliste, à l'imitation sans doute du mouvement romantique français et belge. La peinture descend des hauteurs de l'histoire et des grandes généralités pour aborder avec une certaine animation les scènes d'histoire moderne ou d'observation intime, le genre et le paysage. C'est de Düsseldorff qu'est sorti à peu près tout le mouvement actif de l'art allemand moderne. C'est de là que sont issus Knaus et les Achenbach, et Lenbach et Menzel et Leibl et ce Rethel qui donnait peut être à Legros son idée du «Triomphe de la mort» avec sa danse macabre révolutionnaire, et Meyerheim et O. von Gebhardt, etc., figures d'artistes de talent, quelques-uns même de haut mérite, qui nous amènent au temps présent et jusqu'à l'Exposition de 1900.

On se rappelle l'aspect de la section allemande. Elle se présentait avec une solennité particulière. On sentait qu'on avait voulu faire grand. Une installation pompeuse avec de savantes architectures qui combinaient à la sauce germanique les souvenirs de Florence et de Pompéi : des colonnes en mosaïque, des frises sculptées, des portes en simili-bronze, des frontons, des harmonies graves de plinthes et de corniches sombres, encadrant les fonds vert foncé, grenat ou jaune d'or; de vastes salles et de petites chapelles mystérieuses; une lumière

très amortie et habilement distribuée. Tout cela donnait à cette section un air imposant et majestueux qui vous saisissait dès l'entrée. On y pénétrait comme dans un musée ou mieux encore comme dans un temple.



Gazette des Beaux-Arts.

F. von Lenbach : Portrait de Mommsen.

Le choix des peintures répondait à l'aspect des lieux; je ne sais quelle atmosphère savante et doctorale s'élevait de ces parois orgueilleuses où étaient accrochées, comme dans le fond d'une ancienne galerie, toutes sortes de souvenirs lointains. Nulle part, en effet, l'esprit académique, qui a tant sévi parmi les sections étrangères, ne s'est manifesté avec plus d'affirmation, voire de despotisme que dans ce milieu emphatique. Nulle part les éléments un peu indépendants n'y ont été aussi sacrifiés. Aussi l'école allemande, si intelligemment

ouverte à l'observation et à la vie, par certains côtés, paraissait-elle vraiment loin d'être intégralement représentée.

Nous y trouvions d'abord quelques vieux noms familiers, un peu oubliés aujourd'hui, tels Oswald et André Achenbach, Knaus, Brendel et ses moutons, Meyerheim, Gabriel Max et ses singes. Nous y trouvions à leur tête deux des plus hautes personnalités de l'art allemand contemporain : Adolphe Menzel et F. von Lenbach. Du premier, il est vrai, on ne voyait guère que deux petites gouaches, datant de sa vieillesse, mais dans l'une en particulier, sa *Pâtisserie de Kissingen*, il montrait qu'il a gardé jusqu'au bout, avec sa force expressive, l'indépendance de sa vision et qu'il est resté, malgré les consécrations officielles qui rayonnent autour de son nom, une des personnalités les plus libres, les moins académiques de l'art allemand. Car ce qui caractérise spécialement Menzel, c'est que, à la façon de notre Meissonier, il est un génie réaliste. Il contraste avec son milieu allemand qui travaillait, suivant la remarque qu'en faisait déjà le bon Constantin en 1834, toujours d'imagination et de mémoire. « Ils prétendent, ajoute-t-il, que la nature refroidit. » Menzel est un réaliste, dans le bon sens du mot, par l'observation attentive, réfléchie, perspicace, de la physionomie, de l'attitude et du geste et aussi par l'observation, développée chez lui à la suite de son voyage en France, au contact avec nos milieux nouveaux, du décor extérieur, des jeux de la lumière et de l'enveloppe. Les dessins pour l'histoire du grand Frédéric ou pour illustrer les œuvres de ce monarque, ses tableaux du *Concert de flûte* chez Frédéric, ou de la *Forge*, dans sa deuxième manière, sont trop connus pour qu'il soit besoin d'insister. C'est à coup sûr la gloire artistique la plus franche et la plus solide de l'Allemagne contemporaine.

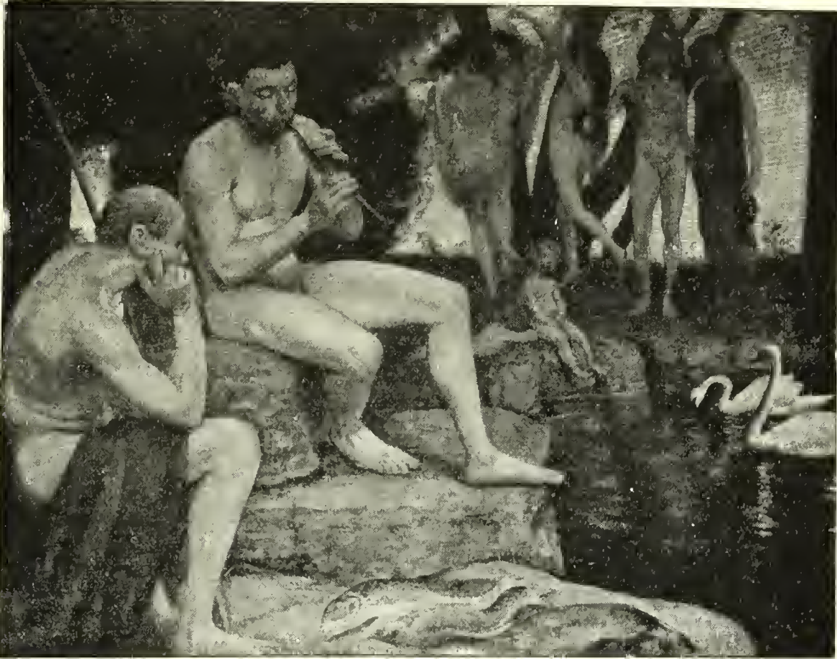
La seconde des grandes célébrités consacrées est M. F. von Lenbach. La place qu'on lui avait donnée à l'Exposition universelle était telle, que l'exposition semblait faite pour lui seul; on lui avait constitué une petite chapelle où étaient réunis ses principaux portraits. Rien ne donnait plus l'aspect d'un musée ancien que ce petit coin. Car cet art, très représentatif des qualités et des travers de l'esprit allemand, est un art d'un dilettantisme savant, cultivé, — qui n'a,



Gazette des Beaux-Arts.

Max Liebermann : Rue de village en Hollande.

il est vrai, ni l'anxiété ni la passion de notre Ricard, près de qui nous l'avons déjà rapproché, — un art sûr et réfléchi, mais formé d'un amalgame de connaissances, de ressouvenirs, voire de citations.



Gazette des Beaux-Arts.

HANS THOMA : Le repos des pêcheurs.

Comme portraitiste, M. von Lenbach a un don très puissant de physionomie qu'il a marqué sur nombre de figures de souverains ou d'hommes illustres : Wagner, de Moltke, Bismark, ce dernier répété un nombre incalculable de fois. Comme praticien, il est d'une virtuosité surprenante, rare en particulier dans son pays. Sa brosse est d'une souplesse extrême. Il trace les formes d'une écriture hardie et les recouvre ensuite de grands lavis glacés en pleine huile, qu'il rehausse vivement de pâtes grasses, posées avec audace et sûreté. Il connaît tous les truculences de Rembrandt, toutes les morbidesses de Van Dyck, il sait faire jouer, sur ses fonds de frottis roussâtres des tons purs, francs et osés comme Reynolds ou Gainsborough; il n'est pas jusqu'à Véronèse ou à Velasquez qui ne soient de ses amis. C'est un fort esprit et un très docte peintre, mais un talent par trop rétrospectif.

A côté du genre réaliste de Menzel ou du dilettantisme académique de Lenbach, il faut distinguer deux autres grandes formules

artistiques dans l'art allemand moderne. L'une est la formule néo-romantique de Arnold Boecklin. Ce peintre, mal connu en France, pour ne pas dire à peu près inconnu et qui ne figurait point à notre Exposition universelle de 1900, est d'ailleurs, en réalité, Suisse de Bâle. Mais comme Holbein, il est devenu l'un des peintres allemands par excellence et celui sur lequel se sont appuyées principalement les jeunes générations pour fonder une école moderne nationale. Le musée de Munich et la galerie Schack, si précieuse pour l'histoire de la période contemporaine en Allemagne, le font connaître à ceux qui n'ont pu profiter des nombreuses expositions dans lesquelles ont été exhibés ses principaux ouvrages depuis une dizaine d'années. Il est difficile de le qualifier justement en quelques lignes; on peut dire de lui que c'est un maître puissant, éloquent mais fort inégal. Très imbu d'italianisme, comme les hommes principaux de sa génération en Allemagne, en France ou en Angleterre, — il s'était même établi à Fiesole — il continue avec les particularités poétiques de son esprit germanique, les souvenirs des anciens Florentins ou Vénitiens. Peut-être même, est-ce dans cette curieuse et rare *Conversation sacrée,* de Bellini, aux Offices où, dans un coin, un centaure est en train de causer avec un ermite, qu'on peut trouver l'origine de ses scènes si connues de centaures et centauresses, dont Fromentin nous donna chez nous des versions plus élégantes mais moins réelles. Il a tantôt une force expressive des plus nobles et des plus hautes, et tantôt une trivialité qui descend à la vulgarité du genre tout à fait inférieur. Il a parfois le sens du fantastique comme notre G. Doré et du mythe comme notre Gustave Moreau, ou, plus justement, il a un don spécial de vision réaliste qui lui permet de tracer avec une fantaisie et quelquefois une sorte d'humour gros et farouche des images vraisemblables du monde mythologique primitif et sauvage des forêts, des eaux et de la mer. Satyres et faunesses, centaures, tritons, naïades et néréides, il a compris tous ces êtres comme l'expression exacte des éléments qu'ils représentent, des forces de la nature qu'ils synthétisaient pour les imaginations enfantines des premiers peuples. Il a aussi un rare sentiment du paysage et une science d'accords un peu brutaux, assez violents, mais singuliers et puissants. Boecklin a formé

à sa suite une école où ces demi-dieux des campagnes se livrent à toutes sortes de divertissements plus ou moins facétieux, faunes ivres chantant à tue-tête dans un bois, satyres courant après un lapin, etc. Le faune et le satyre jouent en Allemagne le rôle du prêtre et du capucin chez


Gazette des Beaux-Arts.

Fritz von Uhde : Étude pour le tableau «Laissez venir à moi les petits-enfants».

nous. Mais il a créé aussi une sorte de néo-romantisme d'un symbolisme étrange, aux partis-pris de clair-obscur violent, d'harmonies farouches et audacieuses, art lourd, tendu, exaspéré, mais non sans quelque saveur, dont M. Frantz Stuck, peintre et sculpteur, est le représentant le plus autorisé.

Par contre, en face, s'accuse la physionomie très différente de M. Liebermann. C'est la formule développée aux souffles venus de France et de Hollande, formule indépendante, naturaliste, fondée sur l'observation attentive et soutenue de tous les phénomènes de la nature et des lois de la vie. C'est celle, comme on pense, qui est le plus sacrifiée par les autorités artistiques. Nous n'avons pas à insister sur la personnalité de son représentant qui a fait son éducation près de nos maîtres de Barbizon, autour de Courbet, et en Hollande, à côté d'Israëls. Son influence, si elle eût été favorisée, eût pu être féconde dans un pays de traditionnalistes et d'idéologues qui ont besoin d'être ramenés souvent en face du terre à terre de la vie. Mais M. Liebermann est la bête noire à Berlin, quelque chose comme chez nous un impressionniste.

Cependant, il a fait école, appuyé sur les collections françaises recueillies avec un esprit critique si méritoire, et aussi avec tant de courage par les savants conservateurs des galeries nationales modernes. A sa suite, on peut rappeler le souvenir d'œuvres intelligentes exposées en 1900, par MM. H. von Bartels, Weishaupt, Frenzel, Zügel, etc.

Il est encore un certain nombre de personnalités intéressantes dont quelques-unes tiennent par certains côtés à nos milieux et nous sont assez familières. C'est, par exemple, M. F. von Uhde, que nous avons déjà signalé à propos de la rénovation de la peinture religieuse en France. Il est le continuateur de M. von Gebhardt dont nous parlerons tout à l'heure, mais il se rattache plus spécialement encore au développement de la peinture de sentiment religieux en France, depuis Millet jusqu'à Cazin, sans oublier de noter l'influence de la Hollande, depuis Rembrandt jusqu'à Israëls. Il a un sentiment ému et pénétrant de tendresse et de simplicité, dont le *Jésus chez les paysans* du Luxembourg, réplique du musée de Berlin, est un exemplaire délicat et typique. M. von Gebhardt n'a rien dit peut-être de particulier au public français avec ses tableaux d'un réalisme un peu conventionnel, tournés vers les Allemands du passé. Mais, c'est justement ce retour aux traditions nationales qui fit un jour l'originalité de cet artiste, et quelques-uns des jeunes peintres en vogue de l'autre

côté du Rhin dérivent de lui : tel M. von Udhe, tel M. Klinger, plus connu aujourd'hui sous sa nouvelle incarnation de statuaire, tel M. A. von Keller.

M. G. Kuehl appartient à la même génération que MM. Liebermann ou von Uhde. C'est encore un des peintres que nous connaissons le mieux par nos salons et notre musée. Il a travaillé au début sous l'influence de Fortuny et cela se retrouve dans ses architectures, dans son amour du chantournement; il aime les jeux de lumière variés et imprévus. MM. Dettmann, M. Mœuchen, M. Arthur Kampf, M. Heichert ou M. Stremel se recommandent par des qualités du même ordre, un sentiment d'observation simple et d'exécution probe et, pour plusieurs, de réelles qualités d'émotion. Il faut leur joindre M. Herrmans et ses intérieurs, M. Janssen, M. Erdtelt, M. Herrmann et ses villes de Hollande, M. Jank, M. Schramm-Zittau et ses canards et les natures mortes de M. Zimmermann. On remarquait aussi particulièrement, en 1900, l'œuvre d'un artiste de réelle valeur, décédé peu auparavant, M. Koner, dont le *portrait de l'Empereur* était peint avec une exécution robuste, sachant accorder avec effet et sans bruit des tonalités franches.



Revue de l'Art ancien et moderne.

HERTERICH : Ulrich de Hütten.

Si M. von Hoffmann était absent à la Section allemande de 1900 et M. H. Thoma insuffisamment représenté, l'*Ulrich de Hütten* de M. Herterich, vigoureusement peint à travers un souvenir de Rubens et je ne sais quelle lointaine et peut-être inconsciente réminiscence de Watts, nous faisait connaître un peintre de réel mérite, doué d'un vrai sens historique.

SUISSE.

On parlait autrefois de la peinture suisse comme de sa marine. Les Allemands ayant accaparé Holbein et Bœcklin et les Français Liotard et Léopold Robert, il ne leur restait plus guère que Calame. A la vérité, c'était peu. Dans ces dernières années, cependant, c'est l'un des pays où l'on a fait le plus d'efforts dans le domaine de l'art, et la section helvétique du grand Palais pouvait présenter un ensemble où l'on remarquait nombre de morceaux intelligents témoignant un souci réel de traduire pittoresquement les grands spectacles de la montagne et quelques tableaux pouvant soutenir la comparaison avec les meilleurs ouvrages des autres sections.

L'inspiration, comme on pense, suit les tendances des mœurs et du langage, et trois influences semblent se faire sentir suivant les lieux : influence allemande, historique et même mystique; influence naturaliste et technique, plutôt française; effort, parallèle avec l'école du nord de l'Italie, pour la représentation des sites alpins.

Nous avons parlé de Bœcklin, à l'Allemagne. Hans Sandreuter suit jusqu'à un certain point ses traces, du moins comme coloriste, dans ses tableaux de genre et de fantaisie, mais il se distingue surtout comme paysagiste expressif. M. Hodler, de Berne, très réputé dans son pays, nous surprend plutôt par ses figurations archaïques d'un naturalisme assez forcé. M. Carlos Schwabe, entièrement acclimaté chez nous, nous donne en formes très aiguës et très subtiles, d'un italianisme préraphaélitique, un autre aspect de la pensée mystique de ces montagnes embrumées.

Je ne cite que, pour mémoire, les noms de Grasset et de Steinlen, qui ont pris une place intime dans notre art et sont naturalisés français; mais parmi les demi-sang franco-suisses, il faut signaler M. Burnand, qui s'est distingué d'abord dans le paysage, les scènes de campagne méridionale, avant de se vouer, dans les dernières années, à la peinture religieuse, près de Dagnan-Bouveret, en y apportant ses dons d'observation naturaliste; c'est aussi Mlle Breslau, portraitiste aux colorations délicates; Ch. Giron, brillant et habile technicien, et la famille

des Girardet, historiens, paysagistes, orientalistes, qui sont tout à fait des nôtres.

On a retenu également, depuis l'exposition passée, les noms de MM. Nicolet, Carl Vautier, Otto Vautier, Vallet, Schœnberger, Mlle Rœdenstein, etc.



Art et décoration.

Carlos Schwabe : Etude pour une composition allégorique. (*Dessin.*)

Parmi les peintres de montagne, Baud-Bovy a pris une place toute spéciale. Il a poursuivi, avec d'autres moyens, le rêve qui hantait, d'un autre côté, l'italien Segantini. Ils n'ont rien d'analogue par le tempérament, mais Baud-Bovy, comme son émule de l'autre versant des

Alpes, demeurera l'expression la plus artistique de ces spectacles grandioses qui avaient jusqu'à ce jour déconcerté les plus habiles et les plus vaillants. A sa suite, il convient de ne pas oublier les noms de MM. Franzoni, Rehfous, Ed. Boos, Kaiser, Goumois, et Stengelin, à demi français, lui encore.

AUTRICHE-HONGRIE.

Prenez le catalogue des Beaux-Arts aux diverses sections qui correspondent aux divisions de l'empire Austro-Hongrois, vous trouvez, comme chiffre d'exposants, 176 pour l'Autriche, 147 pour la Hongrie, 29 pour la Croatie, c'est-à-dire un total de 352, on pourrait dire même 354, si l'on y ajoute les deux exposants de la Bosnie-Herzégovine. C'est la section la plus nombreuse après la France et elle dépasse même de deux unités les États-Unis. Le résultat ne répond guère à l'effort, si par l'effort on entend le nombre. Cette foule se répartit en plusieurs petits camps distincts même pour l'Autriche, séparée par la *sécession*. On n'y rencontrait guère, il faut le dire, ni de peinture un peu locale, ni de talents très personnels. C'était un mélange sans conviction de toutes les inspirations et de toutes les écoles, offrant l'image d'un dilettantisme facile, dangereux et très souvent sans intérêt.

Ce phénomène peut s'expliquer par le fait que l'Autriche n'a pas en art de tradition nationale. Dans le passé relativement peu éloigné que comprend son histoire artistique elle est tributaire tantôt de l'art français, tantôt de l'art allemand, et c'est encore le cas aujourd'hui. Les riches collections d'art réunies de bonne heure dans ce pays ne firent même que favoriser ces tendances tout éclectiques. A côté des peintres qui sont venus se joindre au gros de l'école allemande, comme Maurice de Schwindt, l'auteur des illustrations de la *Belle Mélusine*, ce charmant romantique, à l'esprit si poétique et si légendaire, dont les œuvres font l'un des principaux ornements de la galerie Schack à Munich, ou Gabriel Max qui s'est fait le peintre des singes après Decamps, d'autres sont venus se mêler à nos rangs comme Otto von Thoren ou Ribarz, travaillant près de Jules Dupré ou Troyon, Jettel,



Revue de l'Art ancien et moderne.

ANGELI : Portrait de S. M. l'Impératrice Frédéric.

le décorateur Hynais qui se rattache à l'art de Baudry, sans parler de plus illustres. Car les trois grands noms de l'art austro-hongrois-polonais moderne ont été assurément des plus familiers à notre public. Je veux parler de Munkacsy, de Makart et de Mateyko. Ce sont là assurément des figures peu banales. Les défauts, certes, ne leur manquent point et parfois ils sont énormes, mais les qualités non plus, et, en art, c'est l'essentiel. Munkacsy, hongrois, travailla d'abord à Vienne, puis à Munich, puis à Dusseldorff, sous la direction de Knaus. Mais c'est à Paris qu'il se fit connaître dès 1870, par le *Dernier jour d'un condamné*. Il traitait alors le genre et dans une gamme fortement colorée, cette tonalité au jus de pruneaux particulière à l'école allemande et autrichienne, qui devient même si insupportable chez Makart; son *Milton aveugle dictant le Paradis perdu à ses filles* acheva son succès en 1878, et, comme il s'était fixé à Paris, deux autres compositions, qui le montrent s'élevant au mode historique, lui donnèrent la célébrité. C'est, on s'en souvient, le *Christ devant Pilate* (1881), et trois ans plus tard, le *Christ au Calvaire*, vastes peintures dans lesquelles il essayait, avec une certaine puissance réaliste et une réelle énergie de praticien et de coloriste, de rajeunir ces thèmes sacrés par la recherche de la vérité locale et du caractère historique. Ses colorations s'étaient même, à la fin, fort amendées dans le sens des gris atmosphériques, comme en témoignait son plafond du *Triomphe des arts*.

Pour Makart, il représente l'Autriche. Élève de Piloty, il s'est manifesté comme un prodigieux virtuose, abondant, fécond, facile et en même temps arbitraire et superficiel. Le succès de sa cuisine roussâtre, qui fit fureur quelque temps à Vienne, est peut-être la principale cause de la réaction qui a ramené les jeunes générations de ces pays vers l'école française et ses jeunes audaces. Mateyko, lui, appartient à la Pologne et il est exclusivement polonais; il l'est dans le talent et dans l'âme et toute son œuvre, démesurée, outrée, mais ardente et vivante, est consacrée à l'exaltation de sa malheureuse patrie, vaincue mais qui ne veut pas oublier.

Derrière ces grands noms, que trouvons-nous à cette heure? Pour l'Autriche, MM. Angeli, de Pausinger, Léopold Muller, qui avait en 1900 un charmant petit tableau, vivant et coloré, de scène orientaliste,

les paysagistes Goltz, Schindler, Zoff, Mme Wisinger-Florian et, parmi les sécessionnistes, M. Klimt qui suit d'assez près notre Besnard ; M. Mehoffer, heureusement doué comme coloriste, le portraitiste Kramer, M. Bernatzik, et M. Moll, peintre d'intérieurs délicats et lumineux.

La Hongrie continue la tradition de Munkacsy, plus ou moins rajeunie avec MM. Brozik, Benczur et Laszlo, élève de Benjamin-Constant, qui fit sensation à Paris avec un portrait du prince de Hohenlohe ; M. Czok, qui nous rappelle Friant et Dagnan-Bouveret ; MM. Hegedus, Zemplenyi, Rippl Ronai, Horovitz, Fenyes, et un charmant paysagiste, M. Szinnyei.

A la Pologne, M. Pochwalski, comme portraitiste, est le successeur et l'élève de Mateyko, et Mlle Olga de Boznanska, qui vit à Paris, se distingue par des qualités très délicates de coloriste et de physionomiste.

M. Bukovac, à demi parisien, et M. Mucha, qui l'est tout à fait, représentent, l'un les Croates, l'autre les Bosniaques. Ce décorateur qui, à côté de Grasset, a créé tout un genre populaire d'images cernées en traits de vitrail, d'où les chevelures en volutes de ses allégories féminines ont sévi sur toutes nos murailles et sur tout notre décor, est trop connu pour qu'il soit la peine d'essayer de le caractériser davantage sous son aspect étranger.

III

GRANDE-BRETAGNE. — ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE.

GRANDE-BRETAGNE.

Quels que soient les sentiments individuels qu'on pouvait éprouver en entrant dans la section anglaise, il est une impression qui a été unanimement ressentie, comme elle l'a été à chacune de nos grandes expositions antérieures, c'est qu'on se trouvait en face d'un art, sinon national, — nous avons dit comment ce phénomène n'était plus guère possible — d'un art du moins qui porte fortement marquées les caractéristiques de la race. Avec ses lacunes et ses travers, ses insuffisances ou sa manière, comme avec ses qualités propres d'imagination, de chaleur, d'exaltation et de coloris, l'art anglais offre cet avantage particulier sur les arts des autres nations qu'il est empreint d'une forte couleur locale.

Sans doute, si nous les connaissions dans leur propre milieu, après un séjour prolongé dans leur atmosphère habituelle, bien des tableaux qui nous séduisent par un charme étranger, une saveur très exotique, nous paraîtraient tout aussi académiques et conventionnels, usés et rebattus que nombre de sujets scolaires de notre pays qui nous donnent la nausée à nous autres et qui, cependant, jouissent de l'autre côté de la Manche et pour des raisons identiques, de faveurs que nous ne nous expliquons pas. Cet accent étranger, tout nouveau pour nous, leur donne un attrait incontestable.

Mais encore est-il qu'ils l'ont vraiment, cet accent étranger, et que si, individuellement, nous devons en tenir compte avec quelque défiance dans nos jugements, il est, pour cette école, la preuve de l'existence d'un robuste tempérament local, de qualités particulières de race, phénomène assez rare pour que nous puissions le constater, à chaque manifestation décennale, avec la même satisfaction.

Et rien n'est curieux et instructif comme de suivre la formation de cette école si personnelle, si l'on considère que, depuis ses origines, elle est constituée en meilleure partie d'apports étrangers. Mais ces

transfuges du continent, elle les absorbe, elle les fait siens, comme elle fait siennes toutes les sources où elle va puiser. Elle peut ainsi impunément imiter la Hollande ou les Flandres, copier l'antique, pasticher l'Italie, il y a une grâce d'état qui lui permet d'imprimer à tout ce qu'elle touche un caractère spécial inoubliable.



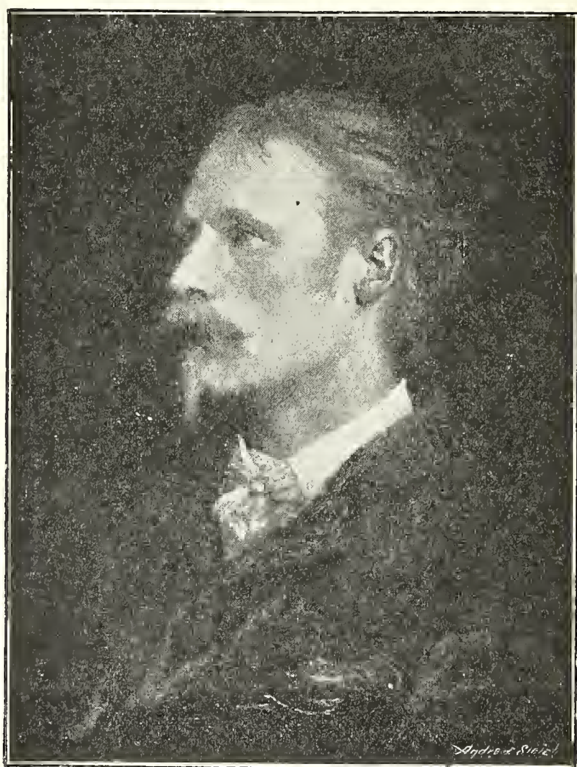
Revue de l'Art ancien et moderne.

Sir John Everett Millais : La jeune aveugle. (*Musée de Birmingham.*)

Ce qui distingue cette section, en dehors de certaines habitudes de technique — coupe spéciale du tableau, affectant généralement des partis-pris accusés en hauteur ou en largeur, mise en toile du sujet, particularités qui ont été justement accentuées par l'influence de l'américain Whistler et, par lui, des compositions japonaises, sans parler des tonalités rousses et chaudes qui, depuis Reynolds, colorent uniformément toutes les productions indigènes, et qui rappellent la sauce tomate en bouteille qu'on sert dans les restaurants locaux, — ce qui distingue cette section c'est la prédominance de l'imagination qui déborde jusque dans l'observation, une tendance à un idéalisme

un peu facile et qui se laisse aller parfois jusqu'à des abus, jointe à un sentiment très pénétré de la vie, de la physionomie humaine et des spectacles de la nature. Cela donne un aspect très subjectif à cet art, où le réalisme, s'il se rencontre, a toujours un caractère expressif.

Ce réalisme à la fois aigu et poétique fut, à ses débuts, la marque du mouvement préraphaélite. Préraphaélisme et préraphaélites ont été fort en faveur parmi nous depuis une dizaine d'années. J'en ai dit



Art et décoration.

G.-F. Watts : Portrait de Walter Crane.

déjà les causes à l'occasion de la peinture française. Chose singulière, ces principes et ces artistes firent une profonde impression sur nous aux expositions de 1855, de 1867 et même de 1878, mais cette impression n'avait, semble-t-il, laissé aucune trace durable et, ainsi que je l'ai expliqué, il a fallu, beaucoup plus tard, un petit mouvement de dilettantisme littéraire pour rouvrir nos regards sur ce milieu. Encore, ne sont-ce point les vrais préraphaélites de la pre-

mière heure qui nous ont le plus intéressés en dernier lieu, mais plutôt les dérivés ou les maîtres à côté.



Revue de l'Art ancien et moderne.

Sir Edward Burne Jones : «Le Chevalier miséricordieux».

L'histoire de ce petit groupe est trop connue pour qu'il faille ici la reprendre. Ce qu'il est intéressant de constater, c'est la similitude de cette crise avec celle produite antérieurement en France et en Allemagne. En Angleterre elle affecta, au début du moins, un caractère franchement réaliste en manière de protestation contre l'anéantisse-

ment de la peinture, soit dans le portrait, où la technique inconsistante et noyée de Lawrence était de plus en plus lâchée et délayée, soit dans le genre qui dominait dans une lamentable platitude.

Les trois extraordinaires figures qui, cependant, donnent, dans la première moitié du siècle, à l'école anglaise une place exceptionnelle, Bonington, Constable et Turner, ne suffirent pas à reconstituer sur d'autres bases l'art de ce pays. Ce fut la France, nous l'avons vu, qui subit le plus fortement leur action vivifiante. Ils sont, d'ailleurs, par certains côtés, plus proches des nôtres et, dans une galerie anglaise, Bonington et Constable se distinguent immédiatement de leurs congénères par une anomalie première; l'emploi des *gris*. Seuls, ils connaissent ces neutres délicats sur lesquels ils enlèvent avec franchise et avec audace les tons purs qu'ils enchaînent en de savants, robustes et mystérieux accords. C'est en France que Bonington s'est formé, s'il s'est parachevé à Venise; c'est en France que Constable a été le plus tôt compris et qu'il a fait souche d'héritiers indirects; et, quant à Turner, le successeur, l'élève et l'émule de notre grand Claude — sans rappeler des liens plus proches qui l'apparenteraient à J. Vernet par Wilson — on sait l'impression qu'il produisit sur quelques-uns de nos romantiques, tels Paul Huet et surtout sur nos impressionnistes.

Ce qui assura au préraphaélisme une vogue qui manqua aux précédentes manifestations, c'est d'abord qu'il portait en lui une certaine dose d'excentricité, d'autant mieux accusée qu'elle n'était pas un cas solitaire, mais qu'elle était combinée comme un plan d'attaque par un petit groupement; c'est ensuite que ce petit groupement eut la bonne fortune de trouver comme porte-parole un apôtre extraordinaire, ce grand enthousiaste, sorte de prophète esthétique et social, qui avait déjà voué au génie de Turner un culte si fervent : John Ruskin. C'est aussi que ce mouvement naturaliste si aigu, si précieux, si littéral que l'on est comme en face d'une réalité exaspérée, n'était pas limité à une action purement imitative, mais qu'il était doué d'une vertu expressive et poétique, tout à fait conforme au génie anglais.

Peut-être conviendrait-il, d'ailleurs, pour expliquer les origines de la formation de la confrérie préraphaélite (*præraphaelite Brotherhood*), de ne pas oublier que l'école anglaise avait vu se former, dans le premier

quart du siècle, une autre confrérie, avouant, celle-ci, un mot d'ordre tout à fait idéaliste, et s'intitulant : *Poetic Brotherhood.* Elle s'était groupée autour de la singulière figure de William Blake, sorte de voyant, d'occultiste ou de spirite, grand ami de Flaxman, qui exerça une influence personnelle très forte sur un milieu d'hommes plus jeunes, tels que Etty, W. Linnel, G. Richmond, S. Palmer et Edward Calvert [1], groupe très intéressant que les critiques anglais contemporains s'efforcent de faire mieux connaître, chez lequel on remarque déjà l'esprit légendaire et le goût de l'italianisme qui caractériseront l'association ultérieure des préraphaélites.



G.-F. Watts : L'Amour et la Vie.
(*Musée du Luxembourg.*)

Le point de départ et le mot d'ordre de la petite révolution préraphaélite furent sans doute une réaction dans le sens réaliste. Mais tandis qu'en France, à cette même date, le réalisme s'affirmait après une suite de transitions nécessaires qui ôtaient aux manifestations les plus violentes de Courbet tout caractère de spontanéité et d'imprévu, et qu'il se produisait dans un sens vraiment conforme à l'évolution de la vie et de la pensée, puisqu'il avait pour

[1] Quelques-uns de ces artistes, tels que W. Blake, Etty, G. Richmond ou Linnel, sont connus par la National Gallery ou la Tate Gallery. Le British Museum, par l'initiative de M. Sidney Colvin, qui s'est un des premiers appliqué à les faire connaître, a recueilli des œuvres de Blake, de Palmer et de Calvert; le Musée du Luxembourg conserve une petite peinture et des gravures sur bois de ce dernier artiste.

IMPRIMERIE NATIONALE.

but de créer un mouvement démocratique et populaire destiné à traduire les réalités les plus proches de notre existence immédiate; en Angleterre, la réaction réaliste se marque par une sorte de revirement brusque, d'apparition soudaine et concertée, sans ces préparations préalables qui sont la preuve que le besoin d'une orientation nouvelle est unanimement ressenti par l'école. Ce mouvement réaliste était, de plus, consacré non pas à reproduire l'image de la vie contemporaine, mais, sauf exceptions, à transposer les œuvres des poètes, modernes ou anciens.

Aussi, tandis que le réalisme de Géricault, de Millet ou de Courbet a été si vivifiant pour la France et pour les écoles qui en ont profité, ce mélange de naturalisme minutieux et littéral et de dilettantisme archaïsant ne peut-il guère être considéré que comme un produit artificiel qui n'eut et qui ne devait avoir qu'un temps; car les fondateurs, on le sait, ne tardèrent pas à infliger eux-mêmes de cruels démentis à leur doctrine.

De même qu'en France après 1830, une fois la partie gagnée, la dislocation s'opéra bientôt entre les chefs de file. Les uns suivirent leur vraie nature, comme Ford Madox Brown, le plus ancien de tous, formé moitié en Belgique et moitié en France et en Italie, où il avait acquis une forte éducation technique, qui fait défaut si souvent à ses compatriotes; Madox Brown, que Rossetti, l'instigateur du nouveau groupe choisit pour maître et qui fut ainsi associé indirectement à ce milieu, bien qu'il tînt à garder toujours son indépendance; ou comme Holman Hunt, le seul qui reste debout à cette heure, le peintre populaire de *La Lumière du monde*, moins préoccupé de réalités assurément que de songes ou de visions extatiques. Les autres profitèrent du succès de cette première entreprise et l'abandonnèrent peu à peu pour en chercher d'autres. Tel fut, malheureusement, Sir John Everett Millais, qui se montrait dès sa jeunesse comme un artiste si extraordinairement doué, mais qui, à travers maintes évolutions, sacrifia pour les agréments faciles d'un académisme élégant et mitigé, les précieuses qualités si pénétrantes que nous admirons dans les ouvrages de ses débuts combatifs. L'Exposition de 1900, toutefois, nous donnait avec une peinture des dernières époques de sa

carrière, une œuvre fortement impressionnante qui nous ramène par sa simplicité extrême, sa vision aiguë, nette et volontaire, au plus beau temps de ses succès. C'est un *Vieux jardin* solitaire, aux hautes bordures de buis taillés et alignés, à la fontaine qui murmure mélancoliquement dans la solitude et la lumière rose du soir. On ne peut exprimer avec des moyens plus simples la poésie pénétrante des vieilles choses qui continuent à vivre.



Revue de l'Art ancien et moderne.

Sir Edward Burne-Jones : Laus Veneris.

Le préraphaélisme est surtout connu en France aujourd'hui, par la figure de Burne-Jones. Il en caractérise la deuxième période. Burne-Jones, on le sait, fut l'ami et l'élève direct de Rossetti, qui semble la personnification même du préraphaélisme. Or, si l'on veut se rendre compte du danger des formules et de l'infidélité des mots, il n'y a qu'à considérer l'œuvre si ardemment éloquente de ce peintre-poète, à la fois anglais et italien. Il est si peu préraphaélite, au sens exact de ce vocable, que les maîtres qui ont le plus influé sur lui furent les Vénitiens contemporains de Raphaël ou qui lui ont survécu, Giorgione et Titien, et il est si peu réaliste, bien que ce fût là, on l'a vu, le mot d'ordre dans la lutte, que nulle œuvre n'est plus exclusivement

poétique que la sienne et ne repose sur un plus médiocre sentiment des réalités.

L'art de Burne-Jones lui-même comprend deux époques très distinctes auxquelles correspondent deux manières très opposées, reliées par une période de transition qui a vu naître ses principaux chefs-d'œuvre : le *Roi Cophetua*, admiré chez nous en 1889, le *Chant d'amour* ou *Laus Veneris*, qu'on a pu admirer, à leur tour, en 1900, au Pavillon britannique. La première manière se confond presque avec celle de Rossetti; c'est une sorte de romantisme ardent et passionné, aux colorations fortes et expressives, exhalant on ne sait quels chauds effluves d'amour. La deuxième manière, plus académique, toute refroidie, est compliquée, dans la poursuite de son rêve légendaire et dans la préoccupation de son idéal moral, d'un souci débordant du décor qui atteint parfois à la manie. Toutes ses compositions peintes semblent, alors, des cartons de vitrail, de tapisserie, ou des agrandissements de miniatures. On la retrouvait, cette deuxième manière, à la Section britannique de 1900, avec son dessin long et brisé, les plis cassés de ses draperies, l'appauvrissement du ton et l'affaiblissement du caractère. Et, néanmoins, tant la personnalité de l'artiste est forte et sympathique, le *Rêve de Lancelot* et le *Conte de la prieure*, celui-ci un peu plus ancien, moins sec et plus coloré, nous retiennent malgré nous par un incontestable sentiment de profonde poésie.

Le préraphaélisme, dans sa première période, avait voulu fonder un art national basé sur une étude minutieuse de la nature et reposant sur un fonds de légendes et de traditions populaires.

Dans sa nouvelle période, il se développa avec une préoccupation plus exclusivement sociale et John Ruskin, aidé de Burne-Jones, de William Morris, de Walter Crane et de quelques amis, entreprit une croisade en vue de créer un art destiné à s'associer à la vie de l'homme moderne et à élever le peuple à ses grandes jouissances esthétiques et morales.

C'est à ce mouvement, qui n'était guère propre par son caractère à pénétrer les foules et devint, au contraire, un courant tout aristocratique, qu'est due, on le sait, l'impulsion qui a déterminé

le renouvellement du décor et a formé ce qu'on a appelé le « modern style ».

Le préraphaélisme échoua donc dans les vastes entreprises où l'avaient entraîné des ambitions trop étendues et un programme trop systématique. Quoi qu'il en soit, il a donné à l'art anglais une secousse salutaire, dont les écoles continentales ont subi même le contre-coup en ce qui concerne les arts domestiques, et il peut être considéré comme un des épisodes les plus intéressants de l'histoire des arts contemporains.



Art et décoration.

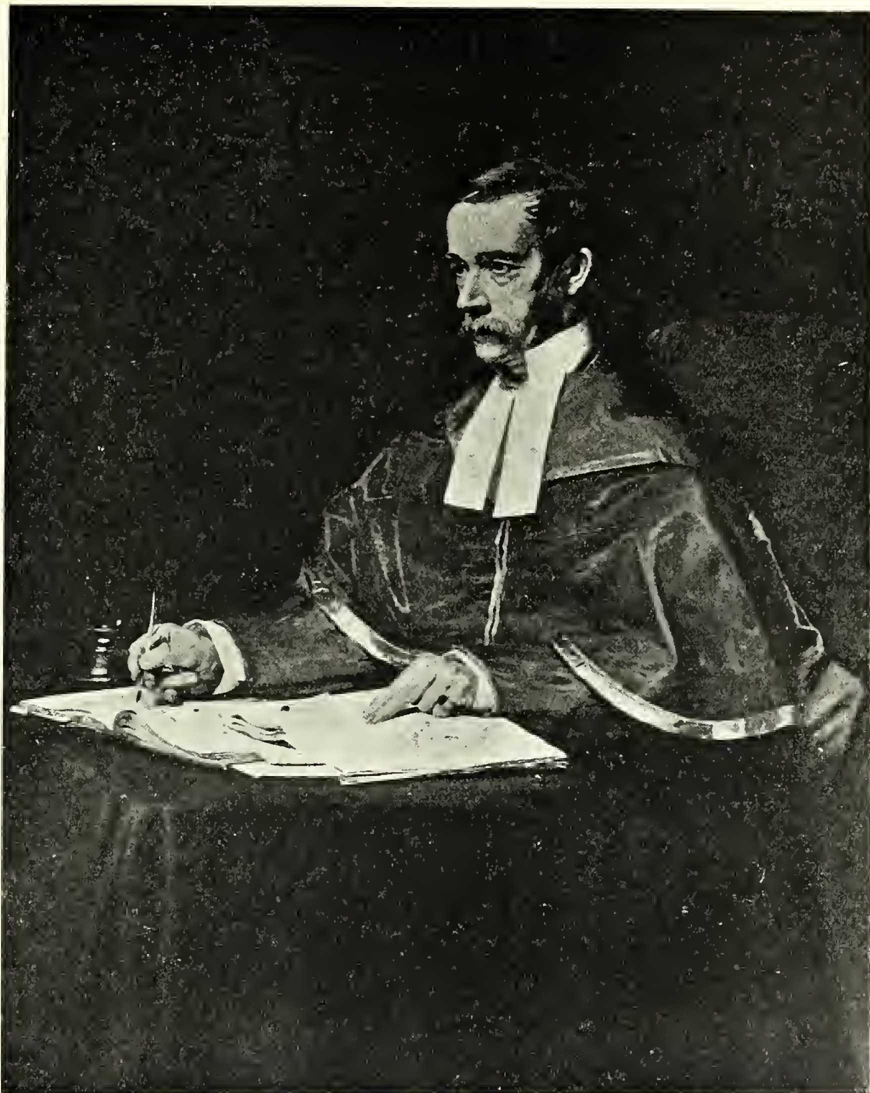
Walter Crane : Pégase.

Une des grandes figures que nous sommes accoutumés à voir mettre en pendant à celle de Burne Jones, comme nous nous plaisons chez nous à opposer Gustave Moreau à Puvis de Chavannes, est celle de G. F. Watts. Il n'est aucun voyageur français, épris d'art, qui ne soit allé faire un pèlerinage à sa maison de Holland-House et, depuis quelques années à la Tate Gallery, qui comprend un vaste ensemble de ses œuvres. Le Luxembourg doit même à la générosité de ce noble

et grand artiste une de ses allégories morales les plus grandioses et les plus émouvantes : l'*Amour et la vie*. Formé isolément mais en sympathie avec les préraphaélites, dont il était d'ailleurs l'ancien, puisqu'il avait exposé pour la première fois à l'Academy en 1837 et qu'il avait obtenu le premier prix au concours de 1843 et plus tard à celui de 1847, — ce grand concours de Westminster, qui mit en compétition les plus célèbres artistes d'Outre-Manche et a créé pour eux une date inoubliable, — Watts s'est surtout plus particulièrement inspiré des grands Italiens du XVIe siècle, Titien ou Tintoret. Par la puissance expressive du coloris, le caractère décidé de l'arabesque, la volonté et la foi qui animent ses allégories et ses symboles, comme par le sens de pénétration psychologique qui infuse la vie à ses portraits d'hommes illustres, il constitue une des physionomies les plus personnelles de l'art anglais et une des expressions les plus hautes de l'idéalisme de notre temps.

A côté de ces maîtres, les quelques autres contemporains ou héritiers des traditions ou des doctrines établies vers le milieu du siècle nous paraissent plus entamés par les influences continentales, plus en contact, entre autres, avec les milieux français classiques. Tels sont feu lord Leighton, dont l'académisme élégant et noble a quelque rapport avec celui de notre Cabanel ; tels sir Edward Poynter, heureusement choisi pour veiller aux destinées de la grande galerie nationale ou sir Lawrence Alma Tadema. Ce dernier nom nous est, certes, familier, car ses premiers succès datent de ses expositions en France, où l'on distingua ses tableaux historiques de sujets mérovingiens, dans lesquels il montrait un don exceptionnel d'évocation. Il était alors très influencé par H. Leys. Depuis, il s'est plus particulièrement adonné à la peinture de la vie antique, et il se plaît à peindre de jolies jeunes misses d'autrefois, nonchalantes et rêveuses, se délassant dans le luxe des architectures marmoréennes et la splendeur du printemps méridional qui fait éclore des orgies de roses sous le ciel bleu. C'est sans doute à son éducation anversoise, à ses rapports incessants avec ses confrères français, Gérôme entre autres, — car ce maître a exercé une certaine action sur plusieurs des artistes anglais, — que sir Lawrence doit cette solidité de peinture, cette

netteté et cet éclat frais qui contrastent, dans son milieu habituel, avec l'ensemble des productions plus chaudes, mais aussi plus inconsistantes.



Art et décoration.

Lorimer : Portrait.

Ce même esprit d'observation un peu exaltée qui fait le charme du *Vieux jardin* de Sir John E. Millais fait aussi l'intérêt profond que nous trouvons dans l'art anglais chez presque tous les méditatifs qui ont voulu fixer la grandeur des spectacles naturels ou la signification de la physionomie humaine. Le préraphaélisme a peut-être, de ce côté,

donné sinon une direction, du moins une impulsion utile; les romantiques français ont exercé, de leur côté, quelque action en retour. Aux noms de Hook et de David Cox, ou de G. H. Mason et de Frédérick



Art et décoration.

Lavery : Portrait.

Walker, qui tous deux, dans le paysage associé à la figure humaine, ont apporté une si pénétrante poésie et paraissent avoir exercé une influence à part sur leurs jeunes contemporains, il convient d'ajouter

celui de feu Henry Moore, qui a exprimé avec une puissance nouvelle et comme inconnue la palpitation des flots, la vie sourde et profonde de cet immense organisme éternellement tourmenté de l'Océan.



Art et décoration.

BRANGWYN : Repos.

On doit également rappeler à part le nom de M. Leader, dont un incomparable paysage, exposé en 1889 (*Sur le soir il y aura de la lumière*), rayonne encore sur nos souvenirs, et dont la *Route inondée*, défoncée, sous le ciel strié des dernières nuées de l'orage, nous

offrait, en 1900, une vision si intense qu'on est sûr, elle aussi, de ne pas l'oublier. Et c'est ensuite MM. John Brett, M. J.-M. Swan, avec ses ours nageant dans un exquis paysage polaire, Davis et ses troupeaux dans des cieux tendres, Smythe et Willie, Alfred East, North, et Leslie. Dans l'aquarelle, genre éminemment anglais qu'ont illustré Turner, les frères Fielding, G. Cattermole, William H. Hunt, S. Prout, J. L. Lewis, sans oublier le romantique peintre de genre historique, sir John Gilbert, on a remarqué, en 1900, comme artistes puissants ou délicats, MM. Allan, Aumonier, Rainey, etc.

Parmi les peintres de portraits, il en est quelques-uns qui nous sont depuis longtemps familiers par nos Salons, où ils ont pris une place très en vue. Au premier rang sont M. Orchardson, qui en des jeux savants d'harmonies rousses et transparentes, de clair-obscur net mais apaisé, montre un rare sentiment de compréhension de la figure humaine; M. Herkomer, plus simple, moins subtil, qui établit ses portraits avec force, avec sûreté et sobriété. On sait que dans le *genre* ou dans les études d'observation de la vie, ces deux peintres se sont fait également une place hors pair dans leur pays. M. Ouless, un peu moins personnel, montre peut-être plus de souci de l'appareil extérieur, trop d'intérêt à l'accessoire et au ton et semble donner une impression moins forte d'unité morale. C'est néanmoins un bon peintre. John Pettie est tout à fait dans la vieille tradition anglaise. Quant à M. Charles H. Shannon, moins connu chez nous, il éveille par sa peinture grave, simple, sobre, austère même, le souvenir de son maître, A. Legros, et peut-être aussi de Whistler.

Cela nous conduit aux générations plus récentes. Leurs tendances, au milieu de la confusion des genres et des influences, semblent se développer, comme dans notre propre jeunesse française, en deux courants distincts à l'origine mais qui se mêlent plus d'une fois. C'est le courant de l'analyse et celui de la synthèse, suivis par ceux qui ont une aptitude plus marquée soit pour l'observation, soit pour l'imagination. Les rapports avec l'art continental et notamment avec l'école française ne sont pas étrangers à ces modifications intéressantes de l'art anglais actuel.

Si l'on se reporte aux statistiques, on constatera que parmi les

exposants étrangers qui figurent dans nos salons, l'Angleterre qui, jadis, occupait un rang assez lointain, arrive aujourd'hui en second, juste après l'Amérique. Nombre de jeunes Anglais suivent nos expositions et nos académies et appellent dans leurs propres expositions nos maîtres ou nos jeunes artistes qui leur sont le plus sympathiques.

Le même parallélisme s'est donc formé en Angleterre entre ce qu'on a appelé l'école de Cornouailles, d'une part, et le groupe écossais de l'autre. C'est à ce double mouvement que nous devons, tantôt sous l'influence des analystes français, les œuvres d'observation si attentive, si intelligente et si éveillée de MM. Stanhope Forbes, Tuke, La Thangue, Bramley, Bacon, Clausen, Stott, Logsdail, Hacker, Spenlove-Spenlove, tantôt les notes graves, mystérieuses, chaudes et profondes de MM. Lavery, J. Guthrie, Austen Brown, Jack, Loudan, Brough, le bariolage riche et animé de M. Brangwyn, qui a pris une place à part dans la jeune école anglaise, les scènes exquises ou les robustes portraits de M. Lorimer ou les travaux de MM. Bunny, Rothenstein, Byam Shaw, Lindner et Roche, — ces deux derniers paysagistes, — etc. Formé sous l'impulsion de J. M. N. Whistler, dont l'art a toujours été cher à ce milieu mi-écossais, mi-irlandais, même aux heures où son œuvre était le plus discutée en Angleterre, ce dernier groupement, dont les membres ont suivi assidûment nos expositions, n'a pas été sans contribuer, pour une certaine part, à la réaction synthétique et coloriste qui s'est manifestée dans notre école.

Dans le *genre*, qui ne perd jamais ses droits, pas plus en Angleterre qu'en France, on se rappelle certaines toiles d'une saveur très britannique : le *Dîner d'été* de M. Tailer, les *Bords du Tyne* de M. Th. Graham, *Guerre et Amour* de M. John J. Reid, la *Charité* de Mlle Flora Reid, le *Joueur de flageolet de Hamelin* de M. Christie, etc.

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE.

L'Exposition américaine présentait un milieu attrayant et singulier où l'on voyait se croiser toutes sortes d'enseignements empruntés aux quatre coins du monde et d'où, cependant, se dégagaient nettement déjà des caractères assez distincts pour particulariser une école locale.

Si l'on parcourt le petit index biographique qui précède le catalogue américain, on constate une fois de plus les rapports de cet art avec le nôtre. La Hollande, la Bavière, l'Angleterre, mais par-dessus tout la France, tels sont les pays où se sont formés les artistes américains. Quelques-uns de leurs maîtres les plus illustres, comme La Farge et Saint-Gaudens, ont du sang français dans les veines. Un grand nombre vivent près de nous, mêlés entièrement à notre existence et comme naturalisés. Aussi avons-nous le droit de considérer avec quelque fierté cette riche et vigoureuse école, dont la nôtre a été la mère et continue à être la nourrice. Mais le phénomène le plus intéressant à noter, c'est le commencement d'émancipation qui se produit. C'est tout le travail local qu'il ne nous était pas permis, jusqu'à ce jour, d'imaginer et dont l'exposition nous a donné un aperçu, incomplet encore, mais qui établit pourtant sans conteste cette tentative d'affranchissement.

Il est deux noms surtout qui s'imposaient à tous les suffrages. Ce sont ceux de Whistler et de Sargent. Je ne parle pas ici de John Lafarge qui, cependant, occupe dans cette école une place de premier ordre, parce que sa grande œuvre décorative n'est guère connue que de ceux qui ont traversé l'Atlantique. Nous n'avons pu l'apprécier en France que par une suite d'aquarelles exotiques ou de verrières d'un singulier éclat. On sait qu'il est le fondateur de l'art renouvelé du vitrail qui a pris une si grande extension au Nouveau Monde et jusqu'en dehors de ces régions. Quant à Whistler et à Sargent, nous n'avons rien de nouveau à apprendre sur ces deux maîtres qui ont pris les éléments de leur art dans nos ateliers, chez Gleyre ou chez Carolus Duran, et que nous n'avons cessé d'admirer, chacun à leur mesure, dans nos expositions et dans nos musées.

James Mac Neill Whistler, décédé depuis cette date, a pris une importance internationale dans l'art contemporain. Trois grandes nations s'en disputent la gloire : l'Amérique où il est né, l'Angleterre où il a longtemps vécu et où il est mort, et la France où il s'est formé, où il avait toutes ses amitiés et où il a été jugé de suite à son mérite. Quand le portrait célèbre de sa mère fut placé au Luxembourg,



Baschet, édit.

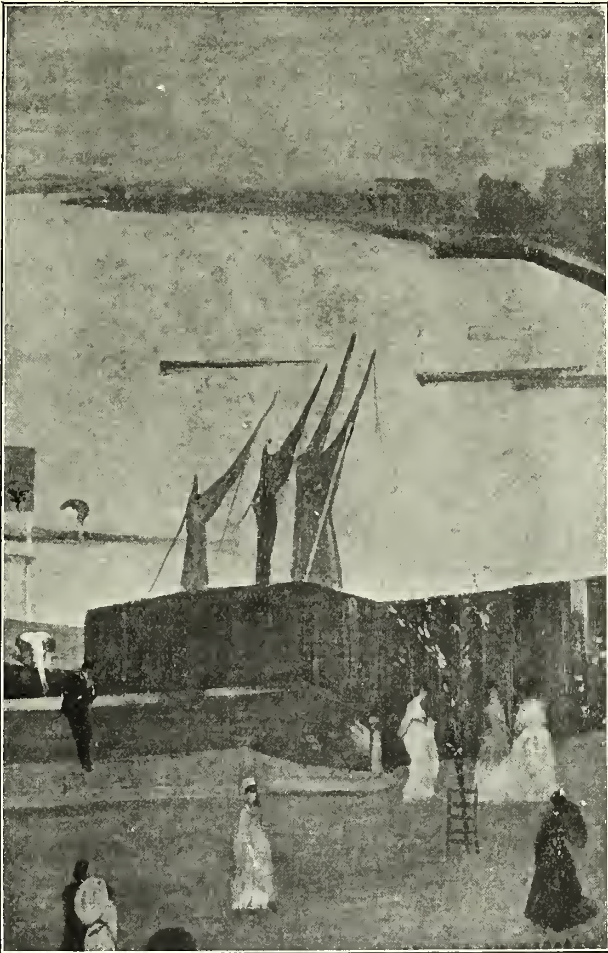
J. Mac Neill Whistler : Portrait de ma mère. (*Musée du Luxembourg.*)

Whistler protesta lui-même contre la classification qui le comprenait parmi les étrangers. Aussi n'avons-nous point manqué de le signaler avec notre école, dans le milieu de ces réalistes groupés autour de Courbet, tels que Fantin-Latour ou Legros, avec lesquels, si on l'observe bien à ses origines, il a des affinités plus précises qu'on

ne peut croire. Ce singulier harmoniste, si intense et si pénétrant dans la sobriété de ses accords qui jouent en contrastes délicats et le plus souvent en rapports ténus et subtils de tons sur tons; ce génial abréviateur qui semble dédaigner la ligne, le modelé et qui ne prend guère des couleurs que leur ombre ou leurs nuances, a créé l'art le plus raffiné, le plus étrange, le plus mystérieux et le plus suggestif qu'il soit possible de rêver. C'est un musicien qui semble faire de la musique avec du silence. On l'a quelquefois enrôlé avec les impressionnistes. On ne peut commettre un plus absurde contre-sens, car il n'a de rapport dans ce milieu qu'avec Degas qui est bien le moins impressionniste du groupe de talents si divers réunis sous cette étiquette. Et justement, à l'Exposition universelle de 1900, le délicieux portrait de jeune femme en blanc, appuyée, devant une glace, contre une cheminée de marbre blanc, où vibrent avec un éclat discret les rouges d'une potiche et d'une boîte de laque et les bleus vifs d'un écran japonais, œuvre fraîche, lumineuse, assurément très ancienne dans la carrière de l'artiste, est d'un art tout français qui rappellerait au besoin cette parenté des premiers jours. Mais son art peut exactement être considéré comme le plus haut degré de la synthèse. L'homme, la nature ne semblent plus être que des prétextes pour ce talent quintessencié, et par le choix magique de ses accords, il ne nous donne de l'une que des sensations et de l'autre on ne dirait que l'âme.

Nous avons vu son influence sur les jeunes Écossais, comme aussi sur certains Français. Dans son pays d'origine, nombre d'artistes suivent son sillage. M. Alexander, en des frottis légers sur la toile grenue, cherche des effets de clair-obscur qui ont comme un aspect de fresque. Le dessin cursif et rapide, l'imprévu de l'arrangement, la saveur discrète du ton, annoncent en lui un beau décorateur non encore employé. M. Humphreys Johnston avec ses nocturnes vibrants et ses portraits délicats et expressifs dans leur pénombre réchauffée de quelques tons rares, comme le *portrait de sa mère*, aujourd'hui au musée du Luxembourg, MM. Maurer et Gauley, Miller, Frieseke, Ulmann et Barthold, nouveaux venus, etc., se rattachent à cette direction.

Le second maître qui, dans la figure, semble avoir l'autre part de direction de l'école américaine est M. John Sargent, établi aujourd'hui plus spécialement à Londres et qui a fait ses débuts chez nous. Sa virtuosité ne nous surprend plus. Mais ce que nous ne cessons



Revue de l'Art ancien et moderne.

J. Mac Neill Whistler : Gris et rose; Chelsea.

d'admirer, c'est l'emploi qu'il en sait faire. Nous finissons par l'oublier devant ces portraits si physionomiques, si vivants, tels que celui de *M. Wertheimer* ou devant cet admirable portrait de *Mrs Meyer et ses enfants,* aisé, souple, éclatant et frais, où cette jeune mère est assise, sa robe de satin épanouie sur le canapé blanc, les cheveux poudrés, dans sa grâce souriante et sa pose abandonnée. L'aristocratie anglaise de la finance ou du sang a retrouvé dans son peintre d'aujourd'hui

quelque chose de la distinction hautaine de Van Dyck et de ses grands successeurs.

M. Thayer, exécutant souple et hardi, M. Tarbell, franc et robuste coloriste, Mme Cécilia Beaux, M. Beckwith, etc. suivent non sans éclat cette voie dans laquelle la plupart ont été préparés par l'atelier initial de M. Carolus Duran.

A l'influence hollandaise nous devons les fortes et franches peintures de M. Gari Melchers, les portraits de M. Mac Ewen, plus mystérieux et plus frêle; les graves intérieurs ou les portraits soutenus de M. de Forest Brush; les scènes de genre, pittoresques, savamment étudiées de M. Millet; les champs de tulipes de M. Hitchcock, sans oublier d'y rattacher M. Darling et Mme L. Cox. A l'Espagne M. Walter Gay a pris quelques-uns de ses sujets et de ses recherches de gris fins et enveloppés. C'est aux mêmes sources qu'a puisé M. Chase, avec sa *Femme au châle blanc* sobrement peinte avec quelque souvenir whistlérien. Depuis longtemps M. Dannat a renoncé à prendre conseil de Velasquez ou de Goya. Il tourne ses préférences vers Lawrence et Gainsborough. Quant à l'influence directe de la France dans ses tendances dernières, elle se manifeste sur tout un monde de peintres de figures en plein air, de paysagistes ou d'animaliers qui se tournent vers Troyon comme M. Bisbing, vers Manet ou Monet comme M. Reid, vers Sisley comme M. Davis, ou vers Pissarro comme M. Childe Hassam, ou même vers M. Cottet comme M. Vail, et tels autres comme MM. Benson, Sergeant Kendall, Ben Foster, aujourd'hui représenté au Luxembourg, Van der Weyden, Mme Mac Monnies et Miss Abbott qui, tous, font d'ailleurs honneur à leurs maîtres aborigènes et à leur propre école.

Quelques artistes plus justement locaux se distinguent dans cet ensemble. C'est, dans l'histoire, M. Abbey qui, sans doute, a pris à la France et à l'Angleterre bien des éléments de son talent de coloriste expressif, un peu théâtral et un peu tendu. Il est la preuve que les maîtres d'Amérique ne sont pas uniquement voués au portrait ou au paysage.

On peut dire, cependant, que dans ces deux ordres de manifestations ils ont donné des œuvres d'une plus forte personnalité. Nous

avons vu leurs portraitistes; leurs paysagistes ne le cèdent en rien aux premiers. Il y a là parmi eux des peintres superbes tel George Inness, si riche, si intense, si sonore et si profond dans ses paysages d'automne aux hêtres pourprés; Homer Martin, avec ses cieux brouillés



Gazette des Beaux-Arts.

John SARGENT : Portrait de Mme Meyer et ses enfants.

et ses masses de forêts automnales; Wyant, robuste et lumineux, tous trois décédés aujourd'hui et qui semblent avoir amassé en eux la chaleur fluide des vieux paysagistes anglais et le beau métier vigoureux

IMPRIMERIE NATIONALE.

et gras de nos romantiques. Ils ont de dignes héritiers avec Winslow Homer, mystérieux, étrange et fort; Harrisson, qui est devenu un des nôtres et qui a pris une place si originale comme peintre de la mer, dont il a rendu avec un sentiment jusqu'alors inconnu toutes les transparences, les irisations, les remous de la vague, les flaques perlées laissées par le reflux; Harry W. Ranger, W. Palmer, L. Walden, Butler, Walker, Alden Weir, Gihon, Dearth et bien d'autres qu'on ne peut citer.

IV

ITALIE. — ESPAGNE ET PORTUGAL. GRÈCE; ROUMANIE; TURQUIE; PÉROU. — JAPON.

ITALIE.

Dans l'ensemble des écoles contemporaines, on ne donne peut-être pas à l'Italie sa vraie place. Certains de ses praticiens, d'une habileté lamentable, ont fait un tort grave à sa réputation. Le préjugé s'est perpétué par indifférence ou par ignorance. L'exposition de 1889, pourtant, nous avait montré l'art italien en plein travail de rajeunissement par une étude appliquée et sincère de la nature. Celle de 1900 aura dissipé, nous n'en doutons pas, beaucoup de ces vieilles préventions.

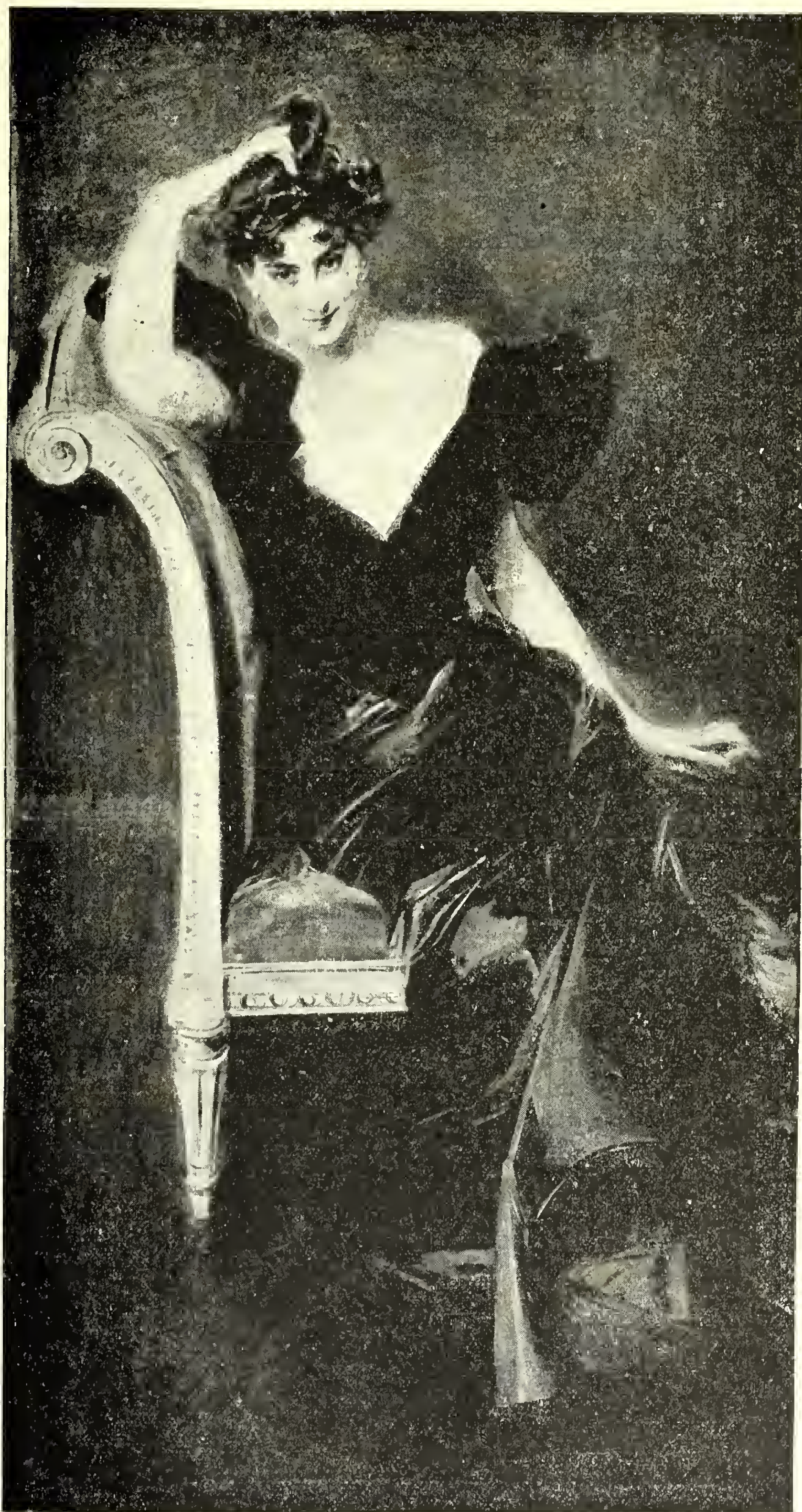
Si, en effet, l'école italienne n'y atteignait pas encore la hauteur et la dignité qu'on est en droit d'attendre de cette patrie classique de la beauté, on peut dire que c'était une des sections qui nous offrait le plus d'étonnement et d'imprévu. On y découvrait, à chaque instant, des œuvres intéressantes non plus seulement par la virtuosité, la souplesse, la verve et l'esprit, mais, au contraire, par la gravité, la tenue et le sérieux. Ses dilettantes mêmes, tels que M. Boldini, Mme Juana Romani ou M. Mancini, avec tout leur éclat, leurs harmonies savantes, leur exécution prestigieuse ou, comme chez le premier, avec des qualités plus élevées de physionomiste expressif, y surprennent un peu dans ce milieu attentif, réfléchi et qui ne semble guère vouloir apporter de passion que dans la recherche de la vérité. C'est le résultat, semble-t-il, d'un état d'âme nouveau.

Que l'on considère, en effet, par quelles vicissitudes a passé cette nation avant de conquérir son unité et sa conscience nationales! Toutes les forces vives du pays ont été absorbées vers ce glorieux but. Pendant longtemps l'art italien n'a été qu'un pâle et morose reflet de la peinture française représentée par David, Delaroche, Léopold Robert ou Schnetz, depuis le fameux Camucini ou plus tard le célèbre Stephano Ussi, jusqu'aux romains Simoni et Corelli.

Le premier mouvement d'émancipation a été produit un peu après le milieu du siècle, en même temps que le pays approchait de l'heure de sa libération définitive. Il vint plus particulièrement du Sud avec le napolitain Morelli, aidé, d'autre part, par l'espagnol Fortuny. Celui-ci, par malheur, a exercé une terrible influence dans l'une et l'autre péninsule latine, en poussant, avec des dons prodigieux d'exécution et de pittoresque, au maniérisme le plus papillotant qui semble réunir la minutieuse observation de Meissonier au pétillement de Diaz ou de Monticelli pour former une sorte de Guardi exaspéré. Cela créa toute une peinture de genre, brillante, spirituelle, remarquable souvent par des qualités expressives de mimique ou de sentiment, mais plus souvent encore superficielle, vaine et puérilement médiocre. On put signaler à ce moment, comme les plus remarquables représentants de ces tendances, avec Michetti que nous retrouverons si changé, les vénitiens Favretto et Nono et le piémontais Quadrone. Mais déjà des qualités d'observation plus sérieuses se marquaient chez les milanais Induno ou Pagliano, tandis que, tout à fait mêlés à nous et presque confondus dans notre école, le spirituel, charmant et si juste impressionniste que fut de Nittis et le chatoyant et non moins vif orientaliste Pasini, ou même le peintre d'animaux Palizzi, étendaient la réputation des artistes formés au delà des Alpes.

Tout le mouvement nouveau qui caractérise depuis douze ou quinze ans l'école italienne, part plus spécialement des provinces du Nord, du Piémont, de la Lombardie ou de Venise.

Le Piémont, plus près de la France, semble avoir subi le plus utilement l'impulsion naturaliste de nos grands maîtres du paysage. C'est la patrie de Fontanesi, peintre de mérite, continué dans sa peinture et mis en lumière grâce à ses écrits par M. Marco Calderini, à demi français par le talent comme par le sang, dont la gravité sage contraste un peu dans toute l'animation de ses compatriotes. C'est aussi le pays de Segantini, mort en pleine fleur d'un talent qui, à lui seul, a redonné un lustre nouveau à l'art italien et dont l'exposition, en 1889, fut une révélation de l'ardeur imprévue qui animait nos frères du Sud-Est. Naturaliste très aigu, il y a également en lui un idéaliste dont les symboles ne sont pas toujours très clairs et qui s'embarrasse



Gazette des Beaux-Arts.

BOLDINI : Portrait de Mme V. P.

souvent dans les entraves de la tradition de ses ancêtres du xve siècle — à laquelle il s'est relié peut-être à travers les anglais modernes. Il est parti de l'enseignement de l'école française, de Millet ou de Troyon, pour arriver à donner, des grands spectacles de la nature et en particulier de cette nature alpestre, dont on avait vainement tenté de réaliser la splendeur, une vision d'une rare puissance, d'une vigueur âpre, violente, aiguë, jusqu'à la dureté parfois, d'une intensité lumineuse comme exaspérée, où semblent se rencontrer l'esprit des larges et robustes synthèses de Millet, et en même temps les minutieuses et pénétrantes analyses des premiers préraphaélites.

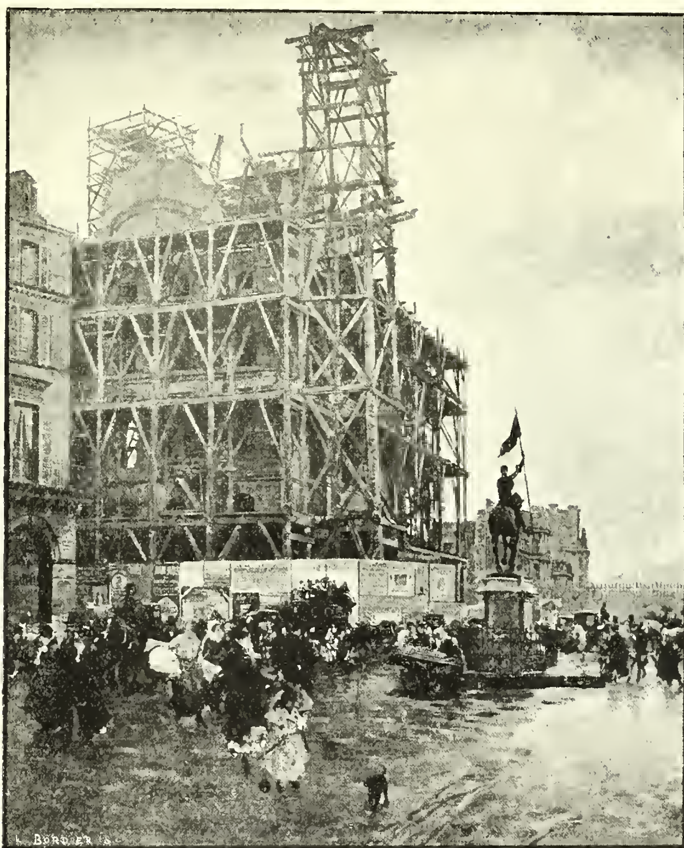
Segantini a laissé quelques élèves qui continuent cette tradition non sans éclat, non sans force ni sans intensité poétique. Ils le suivent dans son préraphaélisme acéré, dans son sentiment vif, ému, délicat et comme amoureux de la lumière, ils le suivent jusque dans ses procédés souvent discutables, érigés par eux en système. Car ce travail de rugosités, de stries, d'épaisseurs, formées de pâtes sèches superposées, aux tons divisés suivant les principes de l'impressionnisme ou du préraphaélisme, s'est aggravé, chez les successeurs, de préparations au plâtre tout à fait déconcertantes par les aspérités qu'elles présentent pour accrocher la couleur. Étant donnée la matière cassante de ce *substratum*, on est effrayé en songeant aux conséquences qu'elle réserve pour l'avenir. Le plus particulier est M. Tavernier, qui a voulu fixer, à son tour, les aspects les plus panoramiques de la montagne pour en tirer des effets d'art. Il associe, à l'occasion, à ces grandioses spectacles alpestres, dans une lumière à la fois ardente et fraîche de matinée de printemps, des personnages soit modernes, soit pris aux vieux conteurs de Florence, ce qui contribue encore davantage à rappeler le souvenir des maîtres anglais contemporains. M. Delleani a les mêmes dons réels et puissants de paysagiste, bien que les personnages qu'il associe à ses visions soient présentés avec une mimique souvent exagérée et des allures théâtrales; M. Falchetti a les pareilles qualités et des défauts du même ordre, c'est-à-dire, une préoccupation un peu trop marquée du sujet. A signaler encore, pour cette province, M. Petiti, M. Grosso, portraitiste et décorateur habile et vigoureux; M. Chialiva, adroit et souple, à demi

parisien et plus; M. Ferro et M. Pellizza, qui nous offrent, à leur tour, le témoignage de cette influence d'Angleterre que nous retrouverons ailleurs.

A Venise, tout un groupe d'observateurs compréhensifs, brillants et alertes, ou émus et recueillis, traduisent les spectacles variés à l'infini de cette ville de rêve où l'existence maritime du peuple offre à l'artiste toute son animation pittoresque et aussi toutes ses mélancolies. Notre école en a longuement profité. M. Ettore Tito est bien, lui, un italien, un héritier jeune et hardi des peintres vifs, légers, gracieux, spirituels des derniers jours de l'ancienne Venise. C'est un décorateur intelligent, d'un maniérisme auquel on pardonne quelque contournement et quelque afféterie en raison de son caractère expressif et vivant, de son esprit et de sa verve; mais dans ses morceaux de réalité, — dont l'un, sa délicieuse petite toile de *Chioggia*, de l'exposition de 1900, a pris heureusement place sur les murs de notre Luxembourg, — il montre des qualités rares de fluidité, de distinction, de souplesse dans les accords et en même temps d'animation dans ses figures de jeunes femmes aux cheveux roux, de fillettes ou de *ragazzi*, auxquelles il fait respirer le souffle léger, subtil et vivifiant de la mer sous la lumière fraîche, limpide, argentée ou ambrée de ce beau ciel privilégié. M. Fra Giacomo montre, lui, de grands effets simples et de chaudes colorations doucement amorties; il a le sens de la mer, de la nuit et du silence. M. Bezzi est un musicien aux accords voilés et mystérieux, dans le sentiment de notre Corot comme coloré par la vision d'un Mauve; M. Guglielmo Ciardi, Mme Emma Ciardi, avec un charmant esprit de fantaisie, MM. Sartorelli, Scattola et Volpi, se montrent de chauds coloristes, aimant volontiers la poésie et le mystère du couchant et de la nuit. MM. Selvatico et Milesi se distinguent, de leur côté, dans le portrait.

Venise est devenue aujourd'hui le centre le plus intense du mouvement artistique en Italie. Elle a ouvert une grande exposition internationale qui fonctionne tous les deux ans et qui en est à sa cinquième manifestation. Le chiffre des acquisitions qui ont été opérées en 1903 s'élève à près de quatre cent mille francs. C'est devenu le grand marché artistique de l'Italie. Un musée moderne a

été créé par la municipalité et installé en 1900 au Palais Pesaro, légué par la duchesse Bevilacqua-La Masa. Il comprenait avant les achats réalisés à l'exposition de 1903, près de 200 numéros. Milan est l'autre centre actif d'enseignement. Pagliano et Mosè Bianchi y sont restés les derniers représentants de la peinture de genre, le dernier dans un goût vénitien d'autrefois, vif et spirituel, car Venise



Motteroz, édit.

De Nittis : La place des Pyramides. (*Musée du Luxembourg.*)

attire et retient plus d'un de ces Lombards. Tel, par exemple, M. Bazzaro, avec ses intéressantes scènes de pêcheurs. Dans le paysage, M. Carcano, dont la *Campagne d'Asiago* a pris place au musée du Luxembourg, est connu depuis longtemps comme une belle physionomie de puissant, large et robuste paysagiste, ayant le sentiment de la grandeur et de l'unité. M. Cairati, dans ses paysages animés, d'un ton très intense, montre également une certaine grandeur qui n'est pas sans mélancolie. Mais, de ce côté, c'est surtout l'étude de la

vie et de la vie populaire qui intéresse les artistes de cette grande cité industrielle, véritable ruche de l'Italie. M. Rossi, milanais (l'*École de la douleur,* Exposition de 1900) comme M. Rotta, vénitien (l'*Hôpital des fous*) ont pris leurs sujets à Venise et nous les montrent sous un aspect plus réaliste que de coutume, soit dans la tristesse des jours de pluie, soit dans la détresse des pauvres gens des lagunes. Mais celui qui fait preuve des plus hautes qualités d'observateur concentré et recueilli de la vie populaire est M. Morbelli. On le connaît maintenant dans notre musée par son *Jour de fête à l'hospice San-Trivulzio* si émouvant, comme son *Viatique* qui l'accompagnait en 1900, par la



Revue de l'Art ancien et moderne.

SEGANTINI : Gardeuse de chèvres.

simplicité des attitudes, la sobriété de l'exécution, la compréhension intelligente du milieu et des effets lumineux, l'accent de conviction sincère qui s'en dégage. Ces toiles rappellent, par leur esprit de gravité, certaines compositions analogues du peintre anglais Herkomer.

Ce n'est pas le seul rapprochement que nous pourrions faire ici avec quelques unes des tendances d'Angleterre. C'est ainsi que le véronais M. Dall'Occa Bianca, par ses sujets poétiques, ses figures sentimentales exécutées dans un modelé précis, serré et en même temps très coloré, au milieu de paysages aux rousseurs chaudes et aux pelouses ardentes, comme le milanais Conconi, par un métier

différent, mais des tonalités aussi fortement expressives, éveillent malgré nous ce souvenir.

La province émilienne se distingue par les noms de MM. Marchesi et Miti Zanetti. Elle garde surtout le culte pieux de deux artistes morts en pleine jeunesse et en plein talent, Giovanni Muzzioli, décédé à quarante ans, en 1894, et Luigi Serra qui n'avait guère, lui aussi, que quarante-deux ans, en 1888, quand il mourut à Bologne. Le premier, un des rares artistes italiens qui continuent la peinture d'histoire, s'était fait connaître par des scènes antiques avec des effets d'architecture analogues à ceux d'Alma Tadema ou de Benjamin



Gazette des Beaux-Arts.

Morbelli : Le Viatique.

Constant, mais avec une certaine puissance de mouvement et de tragique. Il a cherché aussi des sortes de fantaisies macabres avec de puissants effets de paysage, dans le goût de Böcklin.

Le second est une nature tout autre. Les dessins et les esquisses exposés en 1900, — et qui étaient les projets de décorations exécutées pour la salle du Conseil provincial de Bologne, — témoignent d'un talent très particulier de composition et d'un esprit réfléchi, ingénieux et pittoresque que l'on remarque aussi dans ses tableaux de genre. Les italiens le regardent comme un des principaux initiateurs de leur renouveau artistique.

A Naples, justement, le premier instigateur de la rénovation de l'art italien, Domenico Morelli, — mort depuis la clôture de l'Expo-

sition universelle, — dans une œuvre qui ne le caractérisait pas suffisamment, le *Christ au Désert,* mais qui témoignait néanmoins de charmantes qualités de légèreté atmosphérique, tenait avec l'illustre sculpteur Gemito, la tête d'un petit groupe où l'on distingue MM. Casciaro, vif et spirituel dans ses pastels minuscules et ses pochades, de Sanctis, qui rappelle un peu de Nittis, Caprile, A. Campriani, etc., tandis qu'à Rome, sanctuaire antique des plus nobles souvenirs, fleurissent encore les vestiges de la grande peinture et de la décoration monumentale. On a peut être oublié les beaux et larges dessins de M. Maccari en 1889; ils indiquaient un réel sentiment de l'histoire que nous refusons trop facilement à l'Italie moderne. M. Sartorio nous montre, lui aussi, qu'on n'a pas perdu le sens du vrai grand style, soit dans ses sujets historiques ou décoratifs, soit dans ses nobles paysages; M. Joris nous prouve qu'on y a conservé le secret des savantes harmonies, des sonorités éclatantes et douces, et M. Michetti, qu'il y reste encore des brosses vaillantes, de fiers et robustes décorateurs. Les grandes décorations de ce dernier artiste qui couvraient chacune, à elle seule, une des parois de la salle où elles étaient accrochées, faisaient un singulier contraste avec les tableautins minutieux de sa manière antérieure sans la faire regretter. Trop vastes sans doute, d'une composition trop dispersée, elles témoignaient d'un sentiment saisissant du relief mais sans excès, d'une véritable science des jeux de la lumière et d'une extraordinaire *maestria* d'exécution.

La Toscane n'est pas fidèle à son grand passé; elle est loin de tenir la tête de l'art italien, du moins pour la peinture. On remarque parmi les artistes de cette province, les paysages de MM. Signorini, F. et L. Gioli, Discorolo, les portraits de M. Ghiglia. Enfin, M. Balestrieri, natif des environs de Sienne, mais habitant Paris, a obtenu un succès mérité avec son *Beethoven,* toile un peu étendue, sans doute, pour le sujet; mais il y avait une telle attention dans les attitudes des personnages, un tel accord sobre et chaud dans les tons, une telle volonté, qu'on lui pardonnait volontiers cet abus.

ESPAGNE ET PORTUGAL.

L'école espagnole, comme son autre sœur latine, est sur le point de se rajeunir en remontant à ses origines nationales. Ce n'est pas que l'esprit de l'Inquisition ne se soit retrouvé vivant dans un jury d'académiciens qui a écarté de l'exposition tel artiste dont l'œuvre eût donné à cette section un éclat exceptionnel. Je n'ai pas besoin de nommer M. Ignacio Zuloaga, dont l'exclusion a fait scandale. C'est pourtant l'artiste qui a renoué le fil rompu de la vraie tradition locale et qui évoque aussitôt le souvenir de cette extraordinaire et tout à fait exceptionnelle figure de Goya. Extraordinaire vraiment par son génie si varié, si puissant, si fort et si souple et par-dessus tout si original, car s'il a quelque analogie avec ses contemporains anglais ou français, il est longtemps une grande personnalité solitaire dans l'art espagnol.

Bien qu'il se rattache pour la plus grande partie de sa longue vie au siècle qui précède, Goya semble vraiment appartenir plus exactement au siècle nouveau. Il est de notre temps par ses impatiences, ses caprices, son individualisme, l'indépendance de son esprit et de sa vision, son sentiment profond des réalités environnantes. Aussi a-t-il été un des maîtres vers lequel se sont tournés avec soumission et respect les premiers réalistes de notre école.

Après ce grand et curieux artiste, l'Espagne est longue à produire quelque autre physionomie intéressante qui tranche sur l'ensemble de l'école formée moitié à Rome et moitié à Paris. A côté de la famille des Madrazo, dont le premier fut élève de David, portraitistes savants et distingués, mais dont l'art n'offre aucune saveur particulière de terroir, on note quelques artistes qui, dans l'histoire ou plutôt le genre historique et dans le genre anecdotique, font preuve d'esprit dramatique ou de qualités d'exécutants. Tels sont Rosalès et Pablo Gonzalvo, Antonio Gisbert, Ramon Rodriguez, Rico, Palmaroli et Zamacoïs, la plupart camarades de celui qui, dans cette génération, représente avec le plus d'éclat l'art de son pays, ce Mariano Fortuny, mort à trente-six ans, en 1874, dont nous avons déjà noté l'influence sur certains milieux français et surtout italiens. Cette manière papillotante, pétil-

lante qui passait du miroitement et du chatoiement des intérieurs arabes du Maroc ou d'Andalousie aux chantournements les plus *rococo* des intérieurs de style rocaille, encombrés de bibelots accrochant la lumière de toutes parts, ce genre étourdissant de virtuosité manuelle, exerça en Espagne une influence aussi déplorable qu'en Italie, et retarda pendant de longues années le véritable essor de l'art. On ne peut oublier, toutefois, à côté des peintres à demi français comme Melida ou Jimenes, le nom de M. Pradilla qui produisit, à l'Exposition de 1878, une vive impression avec sa composition touchante de *Jeanne la Folle*, et celui de M. Moreno Carbonero qui a illustré avec une certaine verve l'histoire de *Don Quichotte*. Jusqu'au renouveau assez récent marqué par le retour à la nature et aux vrais maîtres locaux, le seul artiste qui compte dans l'art espagnol est le dessinateur Vierge Urrabieta, si extraordinairement doué comme esprit pittoresque, et dont maintes séries d'illustrations sont de véritables chefs-d'œuvre du genre.

Parmi le milieu assez restreint des jeunes artistes dont les œuvres nous donnent une vraie sensation d'art, il faut, comme nous l'avons dit, mettre en tête M. Zuloaga. La plupart des Espagnols qui se sont distingués dans les arts sont des Catalans ou des Basques. M. Zuloaga est Basque, et son père était déjà connu comme un artiste hors pair dans les arts du métal. Formé à peu près tout seul, il a trouvé sa voie devant les maîtres, Velasquez et Goya, avec quelques regards sur Manet, et non sans susciter autour de lui bien des hostilités dont l'Exposition, nous l'avons dit, porte la trace. Coloriste puissant, aux accords à la fois savants, rares et expressifs, au dessin et au modelé rapide, hardi, saisissant énergiquement le caractère, qu'il s'agisse soit de la face hébétée de quelque naine idiote, de la physionomie à la fois fruste et rusée de quelque vieux paysan, soit du visage mobile et provoquant de quelque gitane au châle bariolé ou de quelque gracieuse sévillane. Aujourd'hui représenté dans tous les musées d'Europe, sauf peut-être dans son pays, c'est en France qu'il a trouvé ses premiers amis et ses premiers succès et qu'il s'est découvert, sinon des parents du moins des alliés par ses maîtres de prédilection Goya et Velasquez.

Dans un esprit tout autre, se rattachant au développement de

l'école française vers les recherches naturalistes, M. Sorolla y Bastida raconte la blancheur des voiles gonflées dans la fraîcheur du matin et le papillotage joyeux de la lumière sous les treilles fleuries, à travers



Revue *L'Art décoratif.*

ZULOAGA : Préparatifs pour la course de taureaux.

les géraniums vivement éclairés où des jeunes filles reprisent des voiles, en corsages roses. Le Musée du Luxembourg, qui est fier de posséder les portraits de jeunes femmes de Séville et la *Naine* de Zuloaga,

a la bonne fortune de conserver également de M. Sorolla y Bastida le *Halage d'une barque de pêche* qui fut, à Paris, son premier succès.

M. Pinazo Martinez, incomplet, incorrect, dans de vastes toiles en largeur où s'égrènent les personnages, a du moins un certain sentiment de la lumière, des silhouettes et des attitudes. M. Carlos Vasquez y Ubeda, dans sa *Récolte de figues d'Inde,* faisait preuve de certaines qualités de luministe brillant. M. Menender Pidal (*Salus infirmorum*)



Revue de l'Art ancien et moderne.

ZULOAGA : La Naine. (*Musée du Luxembourg.*)

se montrait sobre et recueilli, d'une tenue rare dans l'école. La *Bête humaine* de M. Fillol y Granel, dans la brutalité de son sujet, est une toile qui paraissait d'une franche peinture et d'un caractère expressif. Nous signalerons les grandes scènes turbulentes de M. Checa, américain du Sud; les scènes ou les portraits de M. Casas, bien connu dans nos expositions et doué de qualités d'animation réelle. Nous n'oublierons pas de mentionner aussi, bien qu'il ne figurât pas à l'Exposition

de 1900, soit M. Anglada, qui a pris sa place dans nos salons par de rares facultés de coloriste déliquescent, soit M. Roïg, déjà presque célèbre par ses aquarelles de gitanes et de danseuses et ses illustrations en couleur de la *Femme et le Pantin*, soit M. Pichot.

Dans le paysage, enfin, avec les petites toiles discrètes de la campagne de Tolède, de M. Aureliano de Beruete, l'historien de Velasquez, il faut noter les vues panoramiques de montagnes neigeuses, de M. Morera, et surtout les délicieuses et si originales vues des jardins de Grenade, de M. Rusiñol.

A la section portugaise, peu de noms à retenir, si ce n'est, après celui de S. M. le roi dom Carlos, dont la *Levée des filets d'une Madrague* a bien mérité sa médaille, ceux de MM. de Souza Pinto, à demi français, qui expose une série de toiles d'un fin sentiment de nature, et celui de M. Columbano, vigoureux portraitiste dans la tradition des vieux Espagnols.

GRÈCE, ROUMANIE, TURQUIE, PÉROU, JAPON.

Reste à signaler pour tous ces pays des noms d'artistes formés à peu près tous à notre école et pour la plupart installés à Paris. C'est, pour la Grèce, MM. Ralli, Rodocanachi, Rizos, Antoniadi, Ghysis; pour la Roumanie, M. Simonidy, le peintre national de ce petit pays, et MM. Grigoresco, Pallady, Gropeano, Serafim, Popesco, etc.; pour la Turquie, nous trouvons M. Chahine, qui s'est fait un nom célèbre avec ses gravures, et M. Zakarian, non moins estimé par ses délicates natures mortes : MM. Sarkis Diranian, Chabanian, etc., tous généralement arméniens; pour le Pérou M. Lynch, bien connu aussi chez nous, et M. Hernandez.

Enfin on ne saurait terminer sans dire un mot de la section japonaise, nouvelle venue dans le concours international de l'art, comme dans celui de la politique occidentale. A côté d'un grand nombre d'exposants qui continuent la tradition nationale, plus ou moins entamée par les influences européennes, de la peinture sur soie, une salle entière a été formée des ouvrages des peintres à l'huile. Nous avons là des concurrents qu'on juge aujourd'hui avec un sourire. La

plupart de ces productions assez gauches et souvent sans grande saveur, semblent de pâles pastiches des barbouillages de nos salons. Mais nous nous trouvons en face d'un peuple trop bien doué pour qu'il n'en sorte pas, dans les modes accoutumés de nos travaux, des œuvres originales. On prévoit déjà avec les paysages d'automne de M. Yoshida ou de M. Kuroda, et les *Lotus* de M. Mitsutani, les premiers germes d'une forme nouvelle de l'art japonais. L'avenir nous donnera-t-il raison ?

DEUXIÈME PARTIE.

I. LA SCULPTURE. — II. LA MÉDAILLE ET LA GLYPTIQUE.

III. L'ESTAMPE.

IV. L'ARCHITECTURE. — V. LES ARTS DÉCORATIFS.

DEUXIÈME PARTIE.

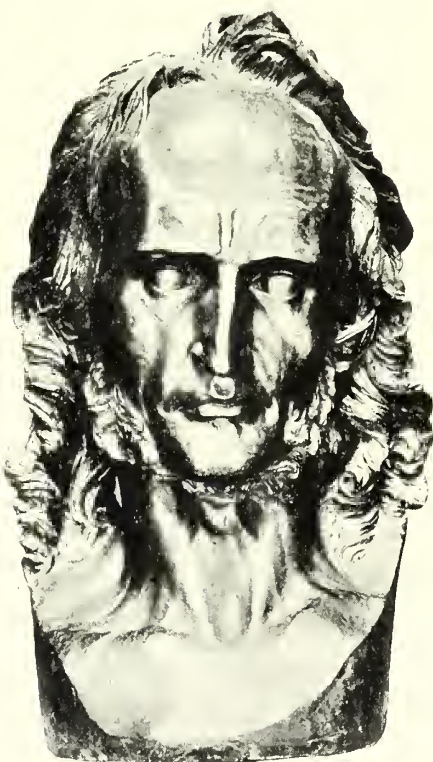
I

LA SCULPTURE.

L'ÉCOLE FRANÇAISE.

Il semble, quand on envisage les conditions de la statuaire, qu'elle ait dû, au cours du siècle, vivre d'une existence tout autre que la peinture et échapper aux vicissitudes qui ont marqué le développement de ce dernier art.

Il est, en effet, certain que les luttes n'y prirent jamais ni le même caractère de généralité ni le même degré de violence. On n'y rencontre point, à proprement parler, d'écoles adverses, et les efforts conçus dans le but de s'affranchir de pédagogies despotiques et surannées furent surtout tentés par des individualités isolées.

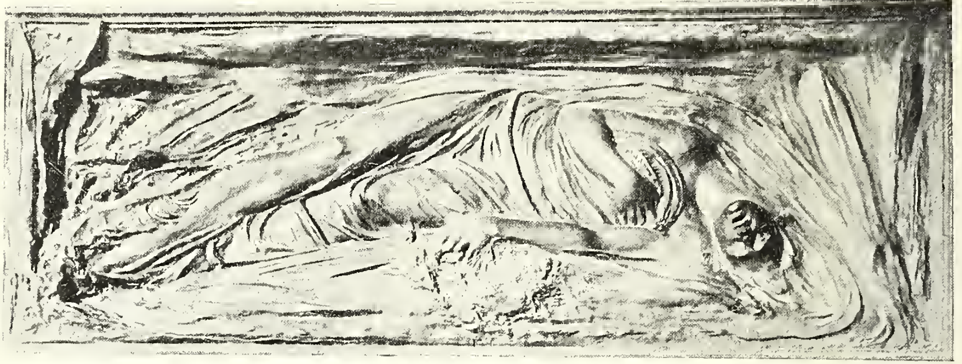


Revue de l'Art ancien et moderne.

DAVID D'ANGERS : Buste de Paganini.

C'est pourquoi si, pour la peinture, on trouve réunis sous des étiquettes plus ou moins pertinentes : classiques et romantiques, éclectiques, néo-grecs, naturalistes, réalistes, impressionnistes, symbolistes, etc., de véritables groupements dont les membres poursuivent, en même temps que leur développement personnel, un but commun pour l'action ou la résistance, pour le triomphe de leurs idées ou la défense des traditions, à peine trouvera-t-on, dans l'histoire de la sculpture, quelque trace confuse de ces divisions au plus fort des grands conflits artistiques, ou quelques rapprochements opérés sympathiquement par

des similitudes de tendances, de goûts, de milieux, mais sans bannières communes, ni même vraiment sans programmes communs. Les grandes étapes du développement sculptural se marquent, en apparence, autour de certains noms exceptionnels : Rude, David d'Angers, Barye, Carpeaux, Falguière, Rodin, Dalou, etc.



Revue de l'Art ancien et moderne.

PRÉAULT : Ophélie.

La physionomie de l'école moderne de sculpture est loin pourtant d'offrir le caractère d'unité imposante qu'elle présentait aux époques antérieures. Elle porte à son tour et à sa façon l'empreinte des préoccupations contemporaines. Elle nous paraît moins batailleuse assurément, mais aussi inquiète que la peinture, plus troublée même peut-être, plus désorientée dans ses habitudes et peinant en efforts, moins vifs et moins spontanés, mais plus réfléchis, plus volontaires et plus tenaces pour arriver, elle aussi, à la fin du siècle, à se trouver en rapports plus directs avec les formes extérieures de la vie et en communion plus étroite avec la pensée des hommes de ce temps.

Au début du XIXe siècle, le souvenir de l'antiquité qui pesait sur toute la peinture ne pouvait manquer d'imposer fortement son empreinte sur la statuaire. Les sculpteurs, aussi bien que les peintres, subissaient la domination du maître dont les doctrines dirigeaient toute l'école et la tyrannie plus forte des goûts du jour.

Comme pour la peinture, il y avait, à cette heure, près de la génération formée au milieu du développement intégral de cette inspiration, les survivants de la génération précédente, dont quelques-uns portaient un nom déjà glorieux. Julien († 1804) et Pajou († 1809) franchissent les premières années du siècle; Clodion et Houdon, qui

sont parmi les figures les plus significatives, sinon les plus originales du XVIII[e] siècle, touchent et même dépassent la période préparatoire



Revue de l'Art ancien et moderne.

Rude : Le départ des volontaires.

du romantisme, puisque l'un meurt en 1814 et l'autre seulement en 1828. De même Roland, Cartelier et Ramey atteignent l'un l'année 1819, l'autre 1831, le troisième 1838.

Ainsi que chez les peintres, les uns s'étaient efforcés de plier leur talent aux exigences récentes, les autres s'étaient modelés avec plus de souplesse sur le nouvel idéal. Mais, en réalité, leur temps à tous était fini. La vivacité et la grâce sensuelle de Clodion, la puissance de naturel et de vie de Houdon, la sobre et rare élégance de Julien étaient confondues avec les excès pittoresques et turbulents des praticiens trop habiles dont les marbres avaient tenté, par des tours de force d'exécution, de rivaliser avec la palette libre et hardie des Boucher et des Fragonard.

Les représentants d'une époque qui peut être considérée comme une des plus heureuses pour la sculpture française étaient condamnés comme appartenant à une époque de décadence et de corruption. Parmi « les moins maltraités des maîtres de la génération précédente », Falconet, nous dit M. André Michel, « était mis au nombre des artistes de son siècle qui eussent mieux valu dans un temps meilleur ».

Avec l'ère grave qui commençait avaient succédé aux dieux de l'Olympe les héros de l'histoire antique et les héros non moins antiques des temps modernes. Sous prétexte de dignité, de grandeur, de style, et sous l'empire de théories pédantesques sur le beau absolu, la sculpture se figea en types immobiles, fixés dogmatiquement par les canons étroits de l'académisme renaissant. Et le mouvement est général à travers l'Europe, car, à cette heure, les noms les plus illustres sont ceux de l'Anglais Flaxman, du Danois Thorwaldsen et de l'Italien Canova.

Ce dernier exerça une influence assez marquée sur notre école. Dans notre milieu austère, viril et froid, il apportait le sentiment de la grâce, une grâce, certes, non dépourvue d'afféterie, mais qui semblait correspondre, avec plus de mollesse, à l'idéal de Prudhon ou plutôt de Girodet. Sa tradition fut reprise par Bosio, qui devait ensuite la transmettre à son élève Pradier. Bosio, qui fut le favori de l'Empire et de la Restauration, et qui a laissé un vrai petit chef-d'œuvre classique avec son *Henri IV enfant*, Bosio est le type du sculpteur facile, habile, fécond et élégant d'école. C'est le Gérard de la statuaire. Pradier continua cet art aimable, sensuel, souple et, souvent aussi, banal dans une production abondante que dépassent

quelques œuvres supérieures comme les *Victoires* du tombeau de Napoléon.



A.-L. Barye : Le Lapithe et le Centaure. (*Musée du Louvre.*)

Le mouvement d'affranchissement qui se manifestait dans la peinture tentait également de se faire sentir dans la statuaire par des

essais de renouvellement plus ou moins hardis. Les peintres romantiques se cherchèrent ou trouvèrent des adhérents parmi les sculpteurs. Ils essayèrent d'abord d'enrégimenter dans leurs rangs quelques esprits plus détachés des influences d'ateliers ou d'école. Tel Foyatier, dont le *Spartacus,* exposé en plâtre en 1827 et en marbre en 1830, avait, peut-être bien aussi pour des raisons étrangères à l'art, été accueilli avec une faveur générale. Tel Duret, élève de Bosio, condisciple de Pradier, bien qu'ils fussent tous deux séparés plus tard par une inimitié absolue, Duret aussi peu fécond que Pradier était abondant. Son *Pêcheur napolitain dansant la tarentelle,* du salon de 1833, arrivant d'ailleurs un an après le *Pêcheur à la tortue,* de Rude, dans son élégance fine et nerveuse, dans le modelé serré de son anatomie, dans le mouvement vif et justement équilibré de sa mimique, est un des morceaux les plus significatifs des tendances de nouveauté et de modernisme qui hantaient à ce moment la statuaire. C'est comme un prélude lointain au *Vainqueur au combat de coqs,* de Falguière, avec lequel Duret avait déjà quelque analogie par sa prédilection marquée pour le travail direct de la terre ou de la cire. Duret était donc embrigadé plus ou moins justement par les romantiques, à son retour de Rome, comme une recrue aussi précieuse que l'était, dans la peinture, Léopold Robert.

Mais les vrais romantiques, les combattants appartenant à l'école qui prenait l'art du moyen âge comme idéal exclusif, à la façon dont les classiques avaient sacrifié à l'antiquité, les *gothiques,* comme on les appelait, ne méritent d'occuper dans l'histoire de la sculpture contemporaine qu'un tout petit paragraphe anecdotique. Le succès de ce mouvement est dû à une héroïne assez singulière, cette mademoiselle Félicie de Fauveau, compatriote de Gigoux, de qui, nous dit-il, elle fut la première admiration[1], exilée à Florence par suite de la part qu'elle avait prise, en 1830, à l'insurrection de la Vendée, et qui, les cheveux coupés, coiffée d'une toque et vêtue comme le prétendu portrait de Raphaël, tenait les propos les plus subversifs contre le maître dont elle avait adopté le costume.

[1] *Causeries sur les artistes de mon temps,* p. 211.



Carpeaux : Ugolin.

Comme on le voit, le préraphaélisme est une chose bien ancienne et bien répandue avant la campagne apostolique de Ruskin. Les grands inspirateurs de Mlle de Fauveau furent les romanciers et les poètes, Walter Scott en tête; c'était dans la règle. A la façon des anciens artistes florentins, elle modelait et ciselait des vases, des flambeaux, des lampes, inaugurant une sorte de retour à la sculpture de genre. C'était en 1827. « Cette nouveauté fit fortune, nous dit Laviron[1], et des hommes suivirent l'exemple donné par une femme. » Nous trouvons en tête le baron de Triquety, peintre et sculpteur, qui exposait des petites figures en ronde bosse ou bas-relief, représentant



Revue de l'Art ancien et moderne. Antonin Moine : Combat de gnomes.

des *Combats de chevaliers*, des scènes historiques comme la *Mort de Charles le Téméraire*, ou des sujets poétiques comme *Pétrarque et Laure* et accompagnés de socles ou de cadres précieusement ouvragés. Il fondait et ciselait, à son tour, des aiguières, des vases, des dagues, des poires à poudre, des couteaux de chasse. Puis vient un petit groupe clairsemé d'adeptes, dont la plupart sont restés inconnus, comme Gechter, Bougron et Grandfils, dont les envois étaient généralement commentés par des suscriptions en caractères gothiques. De ce milieu,

[1] *Salon de 1833*, p. 122.

toutefois, se détachent quelques figures plus intéressantes, voire plus importantes. Tel ce Jehan du Seigneur, qui exposait son *Roland furieux*, longtemps placé dans le jardin du Luxembourg avant de



Eug. Guillaume : Anacréon. (*Musée du Luxembourg.*)

recevoir les honneurs du Louvre, ou sa *Esméralda* en plâtre « rehaussé d'or » et toujours accompagnée d'une belle inscription en caractères gothiques, empruntée à *Notre-Dame de Paris*. Tel Feuchère, tel

Klagmann, son élève, sculpteur, ciseleur et décorateur de mérite, un des premiers qui se soient souciés de la renaissance de nos industries d'art et qui fondait et ciselait, lui aussi, des figurines, des médailles, des vases, des épées, élevait des fontaines, comme celle de la place Louvois, ou se pliait avec science et avec goût aux restaurations architecturales du Louvre ou du Luxembourg. Il faut surtout citer Auguste Préault, qui représente pour nous le type exact du sculpteur romantique, fougueux, travaillant de verve, cherchant la couleur et le caractère jusqu'à l'exagération, dédaignant les pratiques lentes, sûres et méthodiques de la statuaire. Préault, dont le souvenir vit par un groupe du pont d'Iéna, le *Jacques Cœur* de Bourges, le tragique masque drapé du *Silence*, au cimetière israélite de Montmartre, par la *Clémence Isaure*, du jardin du Luxembourg, et surtout par des mots et des saillies d'un esprit mordant que, à la fin de sa vie, il répétait lui-même aux dernières générations qui lui fournissaient un auditoire renouvelé.

Enfin, un autre romantique de marque, un peu trop oublié peut-être, et que Laviron appelle, je ne sais trop pourquoi, si ce n'est qu'il était de ses amis, un *naturaliste*, est le malheureux Antonin Moine, artiste doué d'un charmant talent pittoresque et coloré.

Mais, de tout ce milieu déjà plein d'animation se détachent trois figures d'une importance exceptionnelle dans leur temps comme dans l'ensemble de l'histoire contemporaine. Ce sont Rude, David d'Angers et Barye.

La carrière des deux premiers se poursuit d'un cours presque parallèle. Ils naissent à cinq années de distance, — Rude en 1784, David en 1789, — mais leur début hors de l'école se produit presque à la même heure, car Rude obtint le second grand prix de Rome en 1809 et le grand prix en 1812, tandis que David, lauréat du second prix en 1810, est grand prix en 1811, et ils se suivent dans la mort à un an près, l'un décédé en 1855, l'autre en 1856. Leurs destinées, pourtant, sont loin d'être semblables. Lorsque Rude revient de Bruxelles, où il avait accompagné la famille de son bienfaiteur, M. Frémiet, il est à cette date, 1827, presque un inconnu à Paris, où son confrère est déjà chevalier de la Légion d'honneur, membre de



Revue de l'Art ancien et moderne.

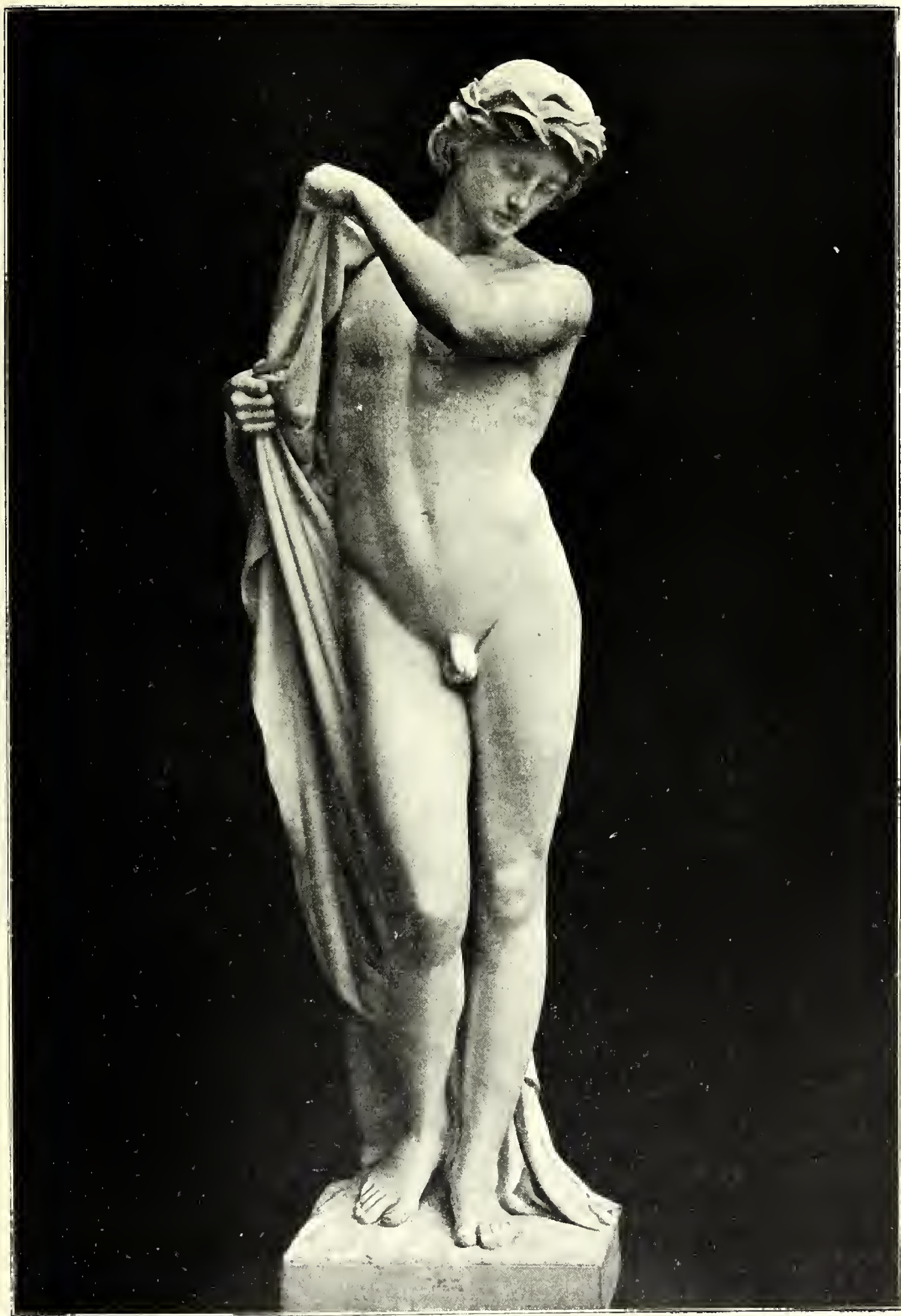
Falguière. — Nymphe chasseresse.



Chapu : Jeanne d'Arc. (*Musée du Luxembourg.*)

l'Institut et professeur à l'École des beaux-arts. Car David, loué, prôné, exalté, porté aux nues par les chefs du parti romantique, surtout du côté des poètes, avait néanmoins bénéficié de bonne heure des honneurs académiques. Il fut, pour sa génération, l'incarnation du génie sculptural moderne, et l'on se souvient de l'ode dithyrambique que lui adresse Victor Hugo dans les *Feuilles d'automne*. C'est que, par ses professions de foi ardentes et passionnées, par son amour de la gloire, son culte des grands hommes qu'il immortalisait en une série d'images qui sont demeurées ses plus incontestés chefs-d'œuvre, par le langage véhément et enflammé de cet art soucieux d'exprimer toute la puissance de la vie intérieure, il semblait répondre plus que tout autre au besoin d'émancipation général qui avait déjà fait lever les grandes âmes généreuses de Géricault et de Delacroix. David voulut être l'homme de son temps, il voulut créer un art national et il fut considéré comme le sculpteur national et moderne. A ce titre, en dehors des droits qu'il peut avoir en propre à notre admiration par ses monuments funéraires, ses statues et surtout ses éloquentes effigies en bustes innombrables ou en médaillons, qui s'élèvent au chiffre de plus de cinq cents, David d'Angers a exercé une influence salutaire sur l'école de sculpture contemporaine; il lui a donné la conscience de ses nouvelles obligations dans une société nouvelle fondée sur un idéal démocratique. Cela peut expliquer, sans parler ici des passions politiques qui entraînèrent David dans la lutte et vinrent clore sa carrière dans l'exil, la faveur exceptionnelle dont il jouit de son temps, en face de son rival plus injustement méconnu.

Rude, en effet, n'a repris la place à laquelle il a droit à la tête de notre école que bien après sa mort. Cette grande et simple figure n'a pourtant pas été dépassée. Formée à l'écart aussi bien des coteries que des académies, son individualité indépendante, saine, robuste, riche de toutes les ardeurs d'un sang plébéien, issu du terroir bourguignon, est le plus admirable composé d'enthousiasme et de mesure, d'instinct et de savoir, de naturel et de style, de sentiment et de vérité. Cet équilibre supérieur qui comprend la force et la grâce, et qui concilie avec aisance les exigences de la statuaire avec la chaleur de la vie, nous ramène tout droit, par-dessus toutes les pédagogies, à la grande



Paul Dubois : Narcisse. (*Musée du Luxembourg.*)

44.

source éternelle de l'art antique. La figure de Rude est capitale dans notre école par ses chefs-d'œuvre, qui semblent grandir chaque jour, de la *Marseillaise* de l'Arc de Triomphe, ou du *Petit pêcheur à la Tortue,* du *Napoléon* de Ficin, ou du *Louis XIII* de Dampierre, du *Maréchal Ney* ou de *G. Cavaignac,* comme fut capital son enseignement fondé sur la science, sur la méthode, sur cette tradition qu'il a laissée «d'émancipation dans la vérité».

Barye appartient à une génération de dix ans plus jeune. Élève de Bosio, mais formé comme Rude dans le dur apprentissage et l'éducation pratique d'un atelier industriel, il fut préparé surtout par les leçons de Gros. Dans l'atelier de ce maître il fut en contact avec cette jeune génération ardente qui devait renouveler peu de temps après les formules vieillies de la peinture; il y subit l'influence féconde de Géricault, ce peintre au génie sculptural, qui interrogeait si scrupuleusement la nature et qui avait retrouvé les grandes simplifications de formes des anciens. Il se rencontra également avec Delacroix, dans leur prédilection commune pour les scènes dramatiques qui mettent aux prises les êtres simples et instinctifs auxquels la nature a réparti son énergie suprême et sa force aveugle : les grands fauves des déserts ou des jungles, les reptiles des larges fleuves, des vastes marécages ou des forêts profondes de l'Égypte, de l'Inde ou de l'Amérique. Car, à cette heure où l'intelligence des hommes se portait de toutes parts, avec une curiosité éveillée et enthousiaste, vers les grands ou les intimes spectacles de l'univers, la sculpture d'*animaux,* genre presque exclusivement décoratif avant Barye, nous apparaît comme le seul regard que, jusqu'à ce jour, la statuaire eût osé jeter sur la nature extérieure à l'homme.

Barye, d'ailleurs, à l'occasion, traita l'être humain avec autant de grandeur que l'animal, mais il eut cette gloire de créer, avec ce qui n'était jadis qu'une étude très secondaire, un genre de sculpture placé aujourd'hui au même rang que la représentation de la figure humaine. Il a singulièrement élargi le domaine de son art.

La génération suivante mêle ou oppose les élèves de Ramey, de Jouffroy, de Dumont ou de Pradier aux élèves de David d'Angers ou de Rude, offrant de l'école un ensemble très instructif et d'une

moyenne déjà élevée. Ici Bonnassieux, Perraud, Etex, Maillet, Simart, l'auteur de la célèbre *Minerve* chryséléphantine du duc de Luynes, Guillaume et Thomas; là Cavelier, Aimé Millet, Ottin, le sculpteur de la fontaine Médicis, ou Rochet, l'auteur du *Bonaparte à Brienne* et du *Charlemagne;* Schoenewerk, Maindron et sa *Velléda* romantique, Clésinger et Carrier-Belleuse, ou encore Cabet, Marcellin, Christophe, Cain, Frémiet, Just Becquet, Cordier, Chatrousse, Iselin, Aubé. Les premiers forment la plupart des chefs d'atelier dont l'enseignement se perpétuera jusqu'au début du xx[e] siècle. Ils continuent, pour la plupart, dignement mais sans surprise, avec plus de souplesse et de naturel,

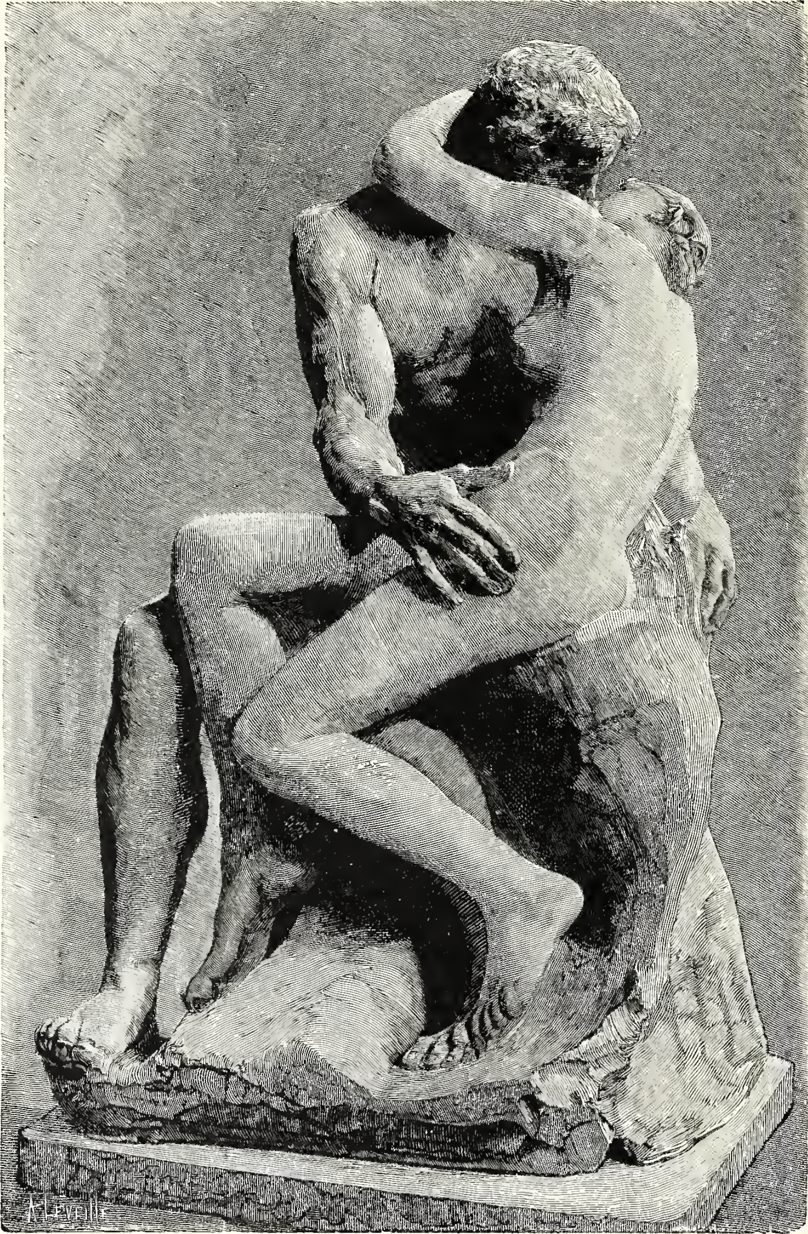


Revue de l'Art ancien et moderne.

FALGUIÈRE : Tarcisius. (*Musée du Luxembourg.*)

l'art de leurs prédécesseurs, conçu sous l'inspiration, chaque jour mieux comprise, de l'antiquité. A vrai dire, pourtant, ils perpétuent une tradition, ils ne forment ni n'annoncent un art nouveau. Les autres préparent déjà un art plus vivant, plus animé, plus coloré, plus ému par la contemplation de la nature où par les passions de l'âme humaine. Et de ce milieu, justement, se détache, comme l'expression suprême des ardeurs nouvelles, des inquiétudes et des aspirations de la statuaire contemporaine, la figure passionnée, tourmentée et comme trépidante de Carpeaux, qui cherche à faire jaillir du marbre ou du bronze toute la profondeur de la vie intérieure et qui ne craint pas même d'aller demander à Dante le secret de remuer

l'âme par un sentiment, certes, inusité dans cet art divin : l'horreur. Après Barye et après Rude, Carpeaux relie notre temps au mouve-



Baschet, édit.

Rodin : Le Baiser. (*Musée du Luxembourg.*)

ment de révolte lente et sourde qui tente de briser le moule étroit des pédagogies scolaires et des conventions académiques et de réveiller la Sculpture pour la faire descendre de son Olympe étroit et glacé. C'est



Paul Dubois : Chanteur florentin. (*Musée du Luxembourg.*)

la grande tradition de Puget, poursuivie par Falconet, Pigalle et Houdon, qui va, de jour en jour, étendre son cours plus large et plus puissant. Mais Carpeaux, comme Barye, comme Rude, comme tous les esprits indépendants et novateurs, n'apparut avec toute son importance vis-à-vis des contemporains qu'après sa mort.

C'est que deux causes retardèrent le mouvement d'émancipation qu'ils avaient préparé. Jusqu'alors, en effet, la peinture, dont les grandes luttes épiques ne cessent, durant tout le siècle, d'agiter fortement l'opinion, avait suffi à remplir le rôle nouveau qui était imposé à l'art. Et comme elle venait d'étendre singulièrement le champ d'action du rêve humain, lui ouvrant toutes les profondeurs du passé, tout le domaine de la vie intérieure, lui permettant d'explorer entièrement la nature et l'homme, dans l'espace et dans le temps, la pensée contemporaine, satisfaite, ne songeait pas encore à réclamer de la statuaire qu'elle renonçât à ses habitudes surannées d'affabulations mythologiques.

De plus, il faut ajouter que les maîtres qui se constituaient, dans ces nouvelles montées de générations, comme les héritiers de la tradition régulière classique, avaient eu le talent de la rajeunir par un dilettantisme savant, enthousiaste et réfléchi, dans un retour au passé, mais au passé des vrais maîtres, soit des anciens, soit de ces premiers toscans qui étaient aussi épris de la nature et de la vie que de la beauté. Car, déjà, un mouvement de réaction vers la réalité et le caractère s'était formé dans cette tradition elle-même et un des lauréats du grand prix, parti pour Rome en 1845, dirigeait coup sur coup sur les salons des envois où se manifestait, sous une forme contenue, sobre et imposante, une recherche plus étroite et plus intelligente de la vérité individuelle, de l'expression, de la vie intérieure. Ce sont ces *Gracques*, ce *Faucheur*, suivi du *Mariage romain* et, plus tard, de ces portraits si intenses dans leur grande simplicité, par lesquels Eugène Guillaume affirmait son individualité grave, digne et forte, faite de haute culture, de pensée réfléchie, de science et de volonté. Puis c'était Paul Dubois, dont le *Saint Jean-Baptiste*, le *Narcisse*, et le *Chanteur florentin*, préludes des chefs-d'œuvre monumentaux, discrètement pittoresques, du tombeau du *Général Lamoricière*, de la *Jeanne d'Arc*, du *Connétable de Montmorency*, etc.,



Art et décoration.

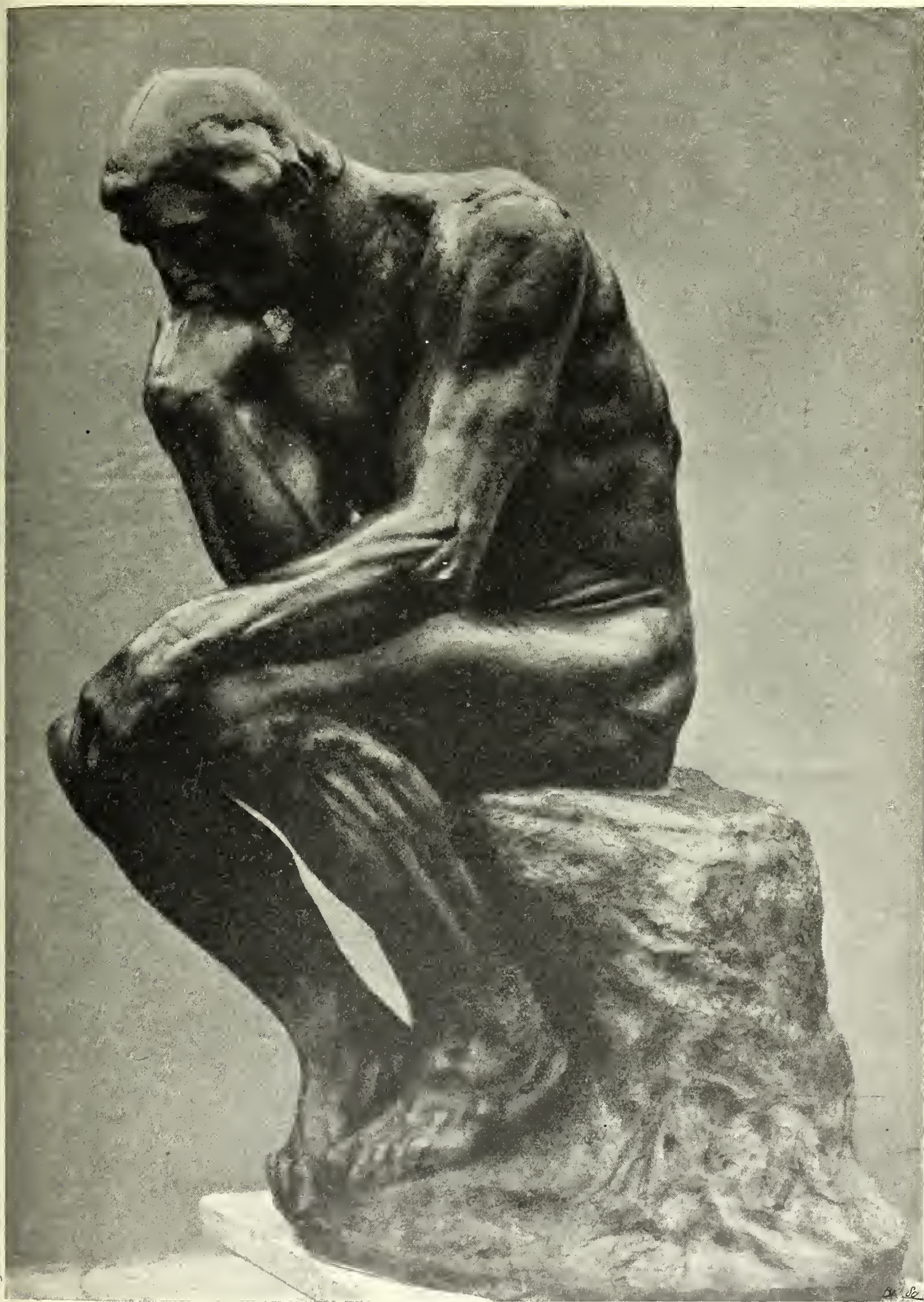
Jules Dalou : Monument à Delacroix. (*Jardin du Luxembourg.*)

annonçaient, dans leurs formes nerveuses et délicates, ce retour aux grands *quattrocentisti* florentins, Donatello ou Verocchio, Desiderio da Settignano ou Mino da Fiesole. De même Antonin Mercié et son *David* (1872), d'une élégance svelte, fière et hautaine, tout imprégné du génie florentin. Et ici, Chapu, son aîné, qui concilie l'émotion grave et le pathétique recueilli avec la dignité de la statuaire, en de belles formes amples, nées pour la splendeur du marbre. Puis Falguière, nature douée de dons exceptionnels, si épris des réalités de la vie qu'il fut jusqu'au dernier jour mal à son aise dans ses souvenirs d'école et que sa fougueuse indépendance déborde par-dessus tous les sujets de mythologies académiques qu'il se laissait imposer par l'usage; Falguière qui était à la fois si ému par la forme vivante et si impatient d'en créer l'image, qu'il en étudiait le modelé jusqu'aux délicatesses épidermiques et que, sans prévoir la réalisation de son œuvre dans une matière durable, il se donnait tout entier à la joie fébrile et passionnée de l'éternelle improvisation sur la glaise. Ce qui faisait dire justement à M. E. Guillaume que, s'il y avait l'école du marbre et du bronze, on pourrait dire aussi qu'il y a celle de la *terre pétrie*.

Les Guillaume, les Thomas, les Paul Dubois, les Chapu, les Mercié, les Falguière et, avec eux les Barrias et les Delaplanche, sans oublier les Allar, les Hiolle et les Degeorge, etc., rivalisaient alors, dans la statuaire, avec les beaux idéalistes, Puvis de Chavannes ou Gustave Moreau, Baudry ou Henner, Ricard ou Delaunay, Hébert ou Fromentin, qui, à la même heure et près d'eux, relevaient hautement l'inspiration de la peinture.

Tous ces artistes ont créé une école incomparable, saine et vivace, fière et élégante, savante et variée et aussi une, aussi disciplinée qu'aux plus beaux jours de l'histoire. Ils ont, pendant plusieurs générations, entretenu un ardent foyer qui a répandu son rayonnement salutaire sur toutes les formes de l'art.

Aussi, tandis que la peinture offre pendant cent années le spectacle de ses divisions et de ses luttes, s'explique-t-on que la sculpture nous frappe par le contraste d'un incomparable ensemble de grandeur, de calme et de certitude. Mais ce n'est là que l'apparence. Les tourments, les inquiétudes et les préoccupations qui agitaient la peinture



Rodin : Le Penseur.



Ernest Barrias : Jeune fille de Mégare. (*Musee du Luxembourg*)

seront partagés de plus en plus chaque jour par la statuaire, car, malgré la force des traditions, malgré les exigences étroites de ses conditions d'existence, elle ne pouvait se distraire assez de la vie de son temps, pour n'être pas remuée à son tour par le courant des idées nouvelles et n'être pas envahie plus ou moins par l'atmosphère enfiévrée que respiraient les autres arts.



Revue de l'Art ancien et moderne.

RODIN : L'âge d'airain.
(*Musée du Luxembourg.*)

La grande poussée venue de Rude, de David d'Angers, de Barye et de Carpeaux se fit sentir surtout après la date grave et solennelle de 1870 qui, nous l'avons vu, avait fortement influé sur la peinture. A ce moment, la tradition classique était dégénérée en tradition scolaire, en art de pratique, d'académie et d'atelier; l'insignifiance du sujet le disputait à la pauvreté et à la banalité dans la compréhension du langage expressif du geste, réduit à une pantomime convenue et bornée de corps de ballet. A ce moment, tandis que du côté des esprits plus indépendants, formés autour des grandes figures prédominantes, se produit un mouvement de réaction qui va grandissant, sous l'action vigoureuse des événements, les influences du dehors pénètrent de tous côtés la statuaire qui voyait autour d'elle la littérature, le théâtre, la peinture si foncièrement bouleversés.

Avec la forme du gouvernement, les caractères sociaux du pays s'étaient modifiés, et le souffle démocratique qui secouait fortement l'opinion avait créé, nous le rappelons, dans le roman, le théâtre, la peinture, une inspiration d'ordre exclusivement populaire, exaltant de toute façon ce nouveau facteur des temps modernes, le Travail. Au milieu de l'agitation réaliste créée par les scandales et les succès des études sociales de Zola et sous l'influence de la peinture qui, depuis

Courbet et Millet, jusqu'à Manet et Bastien-Lepage, en avait entrepris la glorification à travers les deux grandes figures typiques du *Paysan* et de *l'Ouvrier*, la statuaire chercha tout d'un coup dans cette voie des inspirations nouvelles.

En même temps, elle était appelée par les besoins mêmes de cette société démocratique à un rôle presque inédit de commémoration des grands souvenirs et de consécration des hommes illustres et utiles.



Art et décoration.

RODIN : La jeune mère.

Dans le désordre des tentatives de toute nature, des compromis inévitables entre la tradition et les points de vue nouveaux, la statuaire actuelle doit à ces causes une physionomie assez inattendue.

C'est à cette heure que des grands semeurs méconnus commence à lever la moisson.

Les élèves de Rude, de Barye, de Carpeaux, réunis, d'ailleurs, la plupart par des affinités d'école, — cette même Petite École de dessin dont nous avons signalé la valeur pédagogique à propos des peintres *réalistes* de la génération de 1860, — constituèrent près de ceux-ci le noyau d'un groupe distinct d'artistes indépendants et originaux qui s'accrut tous les jours.

Et tandis que de nouvelles générations, venues principalement de Rome, se succédaient, persistant à entretenir brillamment le foyer de l'inspiration antique, en face de Hiolle, d'Idrac, de Marqueste, de Coutan, de Lanson et de Longepied; de Peinte, de Carlès, de A. Boucher, de Boisseau, de Carlier, de Léonard, de Turcan, de Blanchard, de Morice, suivis bientôt de Puech, de Peynot, de Gasq, de Verlet, d'Ernest Dubois, de Sicard, de Larche, de Félix Charpentier, d'Escoula, de Hannaux, de Hugues et de toute l'innombrable phalange de sculpteurs de talent formés par notre école, en face de cette vivante pléiade d'artistes savants et délicats, se levaient, jeunes et vieux, tout un monde de statuaires qui, puisant soit dans les mythes, la légende ou l'histoire, soit dans les créations des poètes, soit simplement même dans les éléments de notre propre existence, s'attachaient à traduire l'idéal de notre temps sous le revêtement de ses aspects extérieurs et surtout dans les plus intimes commotions de la pensée contemporaine.

C'étaient Frémiet, dont l'œuvre vivante et colorée mettait aux prises, en des drames nouveaux et imprévus, l'homme obscur des premiers temps avec les êtres farouches auxquels il dispute la royauté de la terre (*ours et homme de l'âge de pierre; orang-outang et sauvage; gorilles*) ou qui fait revivre tant d'héroïques figures du passé (*Jeanne d'Arc, Saint Louis, Saint Georges, Louis d'Orléans*, etc.); c'était Just Becquet, le vaillant sculpteur, qui taille les douloureuses images d'*Ismaël* et de *Saint Sébastien*; Christophe et ses créations hautement symboliques de la *Comédie humaine*, de la *Fortune* et du *Baiser suprême;* Aubé (monument de *Gambetta, Dante, Bailly*, etc.); A. Legros, peintre et sculpteur, aujourd'hui établi à Londres, qui dressera les fontaines monumentales du duc de Portland; auxquels se joindront des transfuges ou des recrues de toutes sortes : Injalbert, venu de Rome (*Hippomène, Christ en croix*, l'*Hérault*, l'*Orbe et le Lez*) et, plus jeunes,



Antonin Mercié : David vainqueur. (*Musée du Luxembourg.*)

Desbois (*Léda*); Dampt (le *Baiser de l'aïeule*, *Mélusine*); Alfred Lenoir et son *Berlioz;* A. Charpentier, Carriès, Pierre Roche, Mme Marie Cazin, Mme Besnard, etc. La scission des salons, en 1890, vint encore accentuer la direction de ce groupe qui suit la sécession au Champ de Mars, où les chefs de file sont Dalou et Rodin, où Bartholomé fait son apparition imprévue et spontanée. Les étrangers y envoient des recrues de premier ordre, avec l'Américain Augustin Saint-Gaudens, et surtout le Belge Constantin Meunier, rattachés à la France par toute leur éducation première, sans parler des liens plus intimes de race. Ce dernier, en particulier, avec ses statues et ses figurines empruntées au monde du Travail : mineurs, puddleurs, marteleurs, débardeurs, souffleurs de verre, forgerons, etc., produisit en France une sensation dont les échos se sont répercutés jusque dans les milieux scolaires.

Mais, en France, l'expression la plus haute de cette direction nouvelle est donnée principalement par trois maîtres très divers : Dalou, Rodin et Bartholomé.

Dans le milieu belge, très pénétré des nouvelles préoccupations sociales, Constantin Meunier avait traduit, sous l'influence d'ailleurs du peintre français J.-F. Millet, le caractère démocratique et prolétarien de notre temps d'une manière particulièrement significative. Dans l'école française, Jules Dalou, avec un sens plus général, a voulu créer un art qui fût l'expression magnifique des inquiétudes et surtout des rêves et des espoirs de cette société. Tout en restant dans la grande tradition française et monumentale du temps de Louis XIV, tradition d'exaltation triomphale, de pompe, de grandeur, il l'applique, par un sentiment plus grave et plus simple, plus robuste et plus austère, à la gloire d'une nouvelle souveraineté : le Peuple. Il a renouvelé les données habituelles de la statuaire en lui infusant plus de force, de puissance expressive et de vraie grandeur, par l'étude attentive de la vie et l'emploi d'une technique savante et sobre, et il a eu l'ambition de créer un art qui ne fût pas un art de placage, un art à côté de la vie, à laquelle il demeure étranger et indifférent, mais un art qui fût né de la vie même, issu des besoins de la société, forme imagée de son caractère, langage éloquent qui traduise en une forte synthèse sa nature, son esprit, enfin toute son idiosyncrasie morale.

Dans cette même direction, tout autre pourtant est Auguste Rodin. Celui-ci se dégage entièrement des contingences du sujet, et même



Just Becquet : Saint Sébastien. (*Musée du Luxembourg.*)

lorsqu'il emprunte des motifs à la légende ou à l'histoire ou qu'il tente la glorification des grands hommes, devant *Ève* ou *saint Jean-Baptiste*, l'*Age d'airain* ou les *Bourgeois de Calais*, *Victor Hugo* ou *Balzac*, il

s'éloigne volontiers des particularités consacrées ou de la personnalité déterminée de ses modèles, pour traduire en eux toute l'humanité intérieure exprimée par les palpitations de la chair. Lui aussi, comme Carpeaux, il s'est appuyé sur Michel Ange et il est remonté vers Dante pour forcer avec ce guide les portes de l'Enfer et pénétrer les mystères les plus troublants de l'âme humaine. Il a créé un art de tourments et d'angoisses, de frissons et d'épouvantes, de volupté poignante et triste, cycle passionnel d'une hautaine et âpre mélancolie. En même



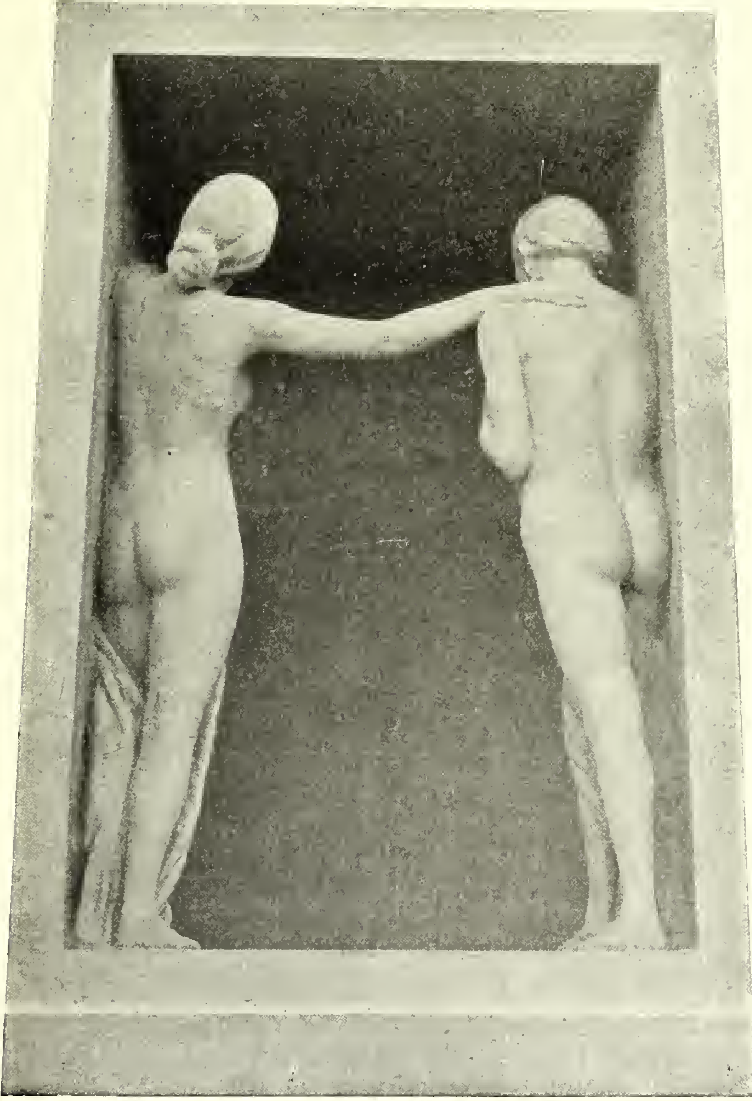
Art et décoration.

DAMPT : Buste de Mme la comtesse de Béarn.

temps, doué au plus haut point de ce qu'on appellerait le don plastique et pénétré au même degré des conditions du métier et des nécessités de la matière, Rodin a ouvert des voies larges et nouvelles à la statuaire contemporaine, dont il a pu paraître la plus exceptionnelle personnification.

Tout l'effort suscité dans le passé pour ranimer l'art par la vie, ce que Puget, Falconet, Pigalle, Houdon eurent l'ambition de réaliser par la contemplation attentive de la réalité vivante et l'inoculation d'une ardeur plus passionnée, ce que Rude, Barye, Carpeaux, essayèrent à leur

tour, ces maîtres ont voulu le reprendre, mais moins instinctivement, avec une volonté plus consciente et plus résolue. Ils voulaient, et ce fut en particulier le rôle de Rodin, briser ce que celui-ci appelait le rythme latin, renouveler le langage expressif de la statuaire par



Art et décoration.

A. Bartholomé : Monument aux morts (groupe central).

la recherche d'une mimique empruntée non plus aux conventions des académies, aux routines des ateliers, aux habitudes déplorables des modèles professionnels, mais prise à l'inépuisable source de vérité et de beauté qui est la vie dans l'observation de son fonctionnement

naturel. Fut-ce hasard ou providence, ils rencontrèrent sur leur chemin, parallèlement à leur effort, la voix de l'apôtre le plus convaincu qui pût répandre ce verbe nouveau, celle de Louis Courajod, le fondateur du Musée français du Louvre. Du haut de sa chaire de l'École du Louvre, il maudissait ces grands envahisseurs italiens du XVIe siècle qui avaient introduit à perpétuité dans notre art le goût du «beau geste», des attitudes hanchées, des amusements allégoriques, et il reportait les esprits de ses disciples et de ses auditeurs vers le grand passé ethnique et national de la sculpture française qui avait, dans les années obscures du moyen âge, créé le splendide épanouissement des cathédrales.

C'est alors qu'apparaît une nouvelle forme particulière de protestation contre les doctrines scolaires avec l'œuvre du sculpteur Albert Bartholomé. Celui-ci, après avoir débuté comme peintre, fut entraîné vers la statuaire par le désir tout intime d'élever un monument funéraire consacré à un cher souvenir. De ce travail, exécuté sans précédent à l'atelier, sans habitude d'école, par la préoccupation unique d'apprendre le métier afin de réaliser un rêve, naquit une conception plus générale, celle d'une grande œuvre expressive et humaine qui parlât au cœur des foules. C'est de là que vint l'idée du *Monument aux Morts* du Père-Lachaise. Bartholomé s'était dirigé sans guide, mais il était remonté d'instinct vers la grande tradition septentrionale et chrétienne, dont il associa plus tard, dans son esprit, le culte avec celui du génie de ce peuple qui a le plus hautement célébré la mort : le génie de l'antique Égypte. Un double courant divisait donc de jour en jour davantage l'inspiration de la sculpture française, se réclamant chacun du passé historique de cet art.

L'un, héritier de la tradition classique de la Renaissance, de la tradition latine et hellénique à laquelle l'école française doit, depuis Jean Goujon, trois siècles de gloire; tradition méridionale et païenne, art d'équilibre, de raison et de clarté, qui s'est fait l'organisateur des apothéoses, le gardien de l'idée du beau, continuellement épurée et rajeunie.

L'autre, retour, après plusieurs siècles de résignation ou de révolte impuissante, à la vieille tradition réellement française qui a produit la magnifique floraison du XIe au XVe siècle, la tradition flamande et



Art et décoration.

Roger-Bloche : Le Froid. (*Musée du Luxembourg.*)

bourguignonne, vaincue au XVIe siècle par l'art italien; tradition septentrionale, chrétienne et naturaliste qui s'insurge contre les canons étroits de la pédagogie antique et se traduit en un art essentiellement humain et mobile, vivant et souffrant, qui ouvre la porte toute grande à l'imagination, à l'infini de la pensée et du rêve, veut s'adresser à tout le monde et, comme les autres arts, prendre sa place dans l'héritage intellectuel et moral de l'humanité.

Le premier résultat de ce conflit qui, plus tard — comme, dans le domaine de la peinture, le continuel contrepoids entre le réalisme et l'idéalisme — devait assurer l'équilibre de l'école, fut assurément un trouble profond dans la conscience artistique de la statuaire. Longtemps — et aujourd'hui encore! — on put être frappé, dans nos salons et même sur nos carrefours, de ce singulier contraste entre, d'une part, un ensemble d'œuvres d'élite, graves, nobles, élevées, soumises avec intelligence aux lois supérieures d'un art divin mais étroit et exigeant, et, d'autre part, la foule des élucubrations incohérentes et agitées, inquiètes et turbulentes, figures gesticulantes et épileptiques, relevant par toutes sortes d'erreurs, d'équivoques, de compromis et de transpositions, de toutes les formes mêlées des arts plastiques ou non plastiques.

Ici plus rien de calme, de posé, d'assis, plus de souci de l'ordre, de la mesure, du rythme et de la beauté, mais une préoccupation presque exclusive du mouvement, de la passion, du caractère et du pittoresque. L'inspiration, puisée à toutes les sources les plus diverses, sans raison et sans méthode; les sujets empruntés au rêve, à la vie, à la légende, à l'histoire, à la poésie, au roman, au théâtre, à la musique, aux sentiments momentanés des foules, à la fantaisie la plus effrénée, tout cela se donnant carrière dans un tohu-bohu fort déconcertant.

Et quels que soient, pourtant, ce tumulte et ce dévergondage des formes, ce chaos sans cesse en mouvement, c'est encore là la vie; c'est le reflet des va-et-vient de la pensée contemporaine, de sa complexité et de ses troubles; c'est le réveil de la sculpture qui hésite, qui tâtonne et qui bégaie, retenue d'un côté par le passé, dont elle n'ose ou ne peut s'affranchir, tentée de l'autre par le désir de trouver des formes neuves, provoquée par la littérature, débauchée par la peinture, solli-

citée par la vie moderne qui lui offre tant de thèmes nouveaux à développer avec les éléments usés d'autrefois.



Art et décoration.

Mme Marie Cazin : J.-C. Cazin.

Mais, entre ces impatiences irréfléchies et ces préjugés routiniers, de toutes ces préoccupations inconscientes ou raisonnées sont nées déjà,

autour des œuvres les plus significatives des maîtres, des conceptions renouvelées et plus étendues, des modes d'interprétation plus variés qui ont rajeuni les formes accoutumées, créé des genres pour ainsi dire inédits, multiplié les sources d'inspiration de la statuaire et l'ont enfin rapprochée de nos besoins intellectuels et moraux.



Art et décoration.

Théodore Rivière : La Sunamite.

La sculpture monumentale et décorative a pris une extension considérable avec la fondation ou la reconstruction d'édifices nombreux élevés à la suite des événements de 1870 et de l'établissement de la République. La sculpture commémorative s'est développée sans mesure par l'innombrable série, qui se continue encore en ce jour, des monuments de foi patriotique ou républicaine élevés à tous les points les plus éloignés du pays et dans lesquels se sont illustrés des maîtres

comme Dalou, Mercié, Barrias, Falguière, et tant d'autres moins célèbres (monuments à la gloire de la République, ou rappelant la défense de la patrie, nombreuses figures de Jeanne d'Arc, symbole du patriotisme, etc.), et aussi par l'incalculable production de statues dressées sur les places des moindres villes ou même des villages, à la mémoire de gloires nationales ou locales : hommes politiques, soldats,



Art et décoration.

Hippolyte Lefebvre : Jeunes aveugles. (*Musée du Luxembourg.*)

savants, artistes : Thiers, Gambetta, J. Ferry, Carnot, Pasteur, Claude Bernard, Delacroix, Ingres, Corot, Millet, V. Hugo, Lamartine... que sais-je? Le jardin du Luxembourg, à lui seul, est devenu une sorte de Champs Élysées où se dressent chaque jour de nouveaux marbres commémoratifs des poètes contemporains.

Le genre funéraire, dans lequel l'art français n'avait cessé de se

distinguer, au cours de ses diverses fluctuations, a été renouvelé, en correspondance avec le sentiment public, chez lequel le culte des morts devenait une religion plus suivie peut-être encore avec les mœurs démocratiques nouvelles, par d'incomparables chefs-d'œuvre de Chapu (monuments de *H. Regnault*, de *Daniel Stern*, de *M*gr *Dupanloup*); de Paul Dubois (tombeau du *général Lamoricière* et du *duc d'Aumale*); de Mercié (tombeaux de *Baudry*, de *Cabanel*, du *roi Louis-Philippe et de la reine Marie-Amélie*); de Dalou (monuments de *Victor Noir*, de *Floquet*, de *Blanqui*) et de tant d'autres, en tête desquels il faut rappeler le sculpteur Bartholomé et son *Monument aux Morts*, dans ce cimetière du Père-Lachaise, qui est devenu aujourd'hui un des lieux les plus utiles à parcourir pour la connaissance de la sculpture moderne.

Si l'homme a été étudié à fond dans toutes les formes de la sculpture et en particulier dans la sculpture iconique, qui a pris une place plus considérable dans la vie par le buste ou la figurine de petit format, mise en usage par Théodore Rivière, le médaillon et la médaille, la nature s'est mirée en elle sous la forme de la « sculpture d'animaux » créée pour ainsi dire par Barye, continuée par Frémiet, Mène, Cain, et renouvelée encore avec une égale énergie et une analyse plus serrée du caractère des êtres, par des sculpteurs comme Gardet ou Péter, suivis de Valton, Leduc, Isidore Bonheur, Peyrol, Cordier, Surand, Virion, St. Lami, Mérite, Christophe, Jouve, Perrault, Navellier, etc.

Enfin le « genre », la petite sculpture, après avoir longtemps hésité, avec ses deux maîtres précurseurs, Frémiet et le peintre-sculpteur Gérôme, a pris tout à coup un essor inattendu, auquel le succès des exquis ouvrages si pathétiques de Théodore Rivière (*Salammbô et Mathô*, *Ultimum feriens*, *Charles VI et Odette*, *Le vœu*, *Fra Angelico*, la *Sunamite*, etc.) n'a pas été étranger. Rivière employait volontiers, comme avaient fait déjà bien antérieurement Simart avec sa *Minerve* chryséléphantine et ensuite Gérôme dans sa *Bellone* et plus tard dans son petit *Tamerlan*, les matières diversement colorées et même rares et précieuses dont il tirait un parti très expressif. Toute une forme de l'art est, si l'on ne peut dire née, du moins jaillie plus activement de cette conception et toute une école d'artistes : Moreau-Vauthier,

Claudius Marioton et Dampt, qui aimèrent toujours les choses précieuses et menues, E. Barrias, Agathon Léonard, Laporte-Blairsy, Ferrary, Levasseur, Belloc, E. Lafont, Allouard, etc., employant tous les procédés et toutes les matières, marbres ou métaux, bois ou ivoires, avec l'adjonction de toutes les préciosités de l'orfèvrerie et de la joaillerie.



Revue de l'Art ancien et moderne.

Frémiet : L'homme de l'âge de pierre. (*Muséum d'histoire naturelle.*)

Et désormais il semble que la sculpture, enrichie d'idées neuves, de moyens d'expression plus éloquents et plus divers, mise à la portée de tous les esprits et de tous les milieux, n'ait plus rien à envier aux autres manifestations figurées de la pensée.

Ce dont elle aurait plutôt à se défier, c'est justement de sa variété et de sa richesse, de son voisinage ou de sa collaboration avec d'autres arts. Car ce qui a été la raison de la vitalité, de la grandeur et de la force de la sculpture dans les temps passés, ce n'est pas son indé-

pendance, mais au contraire sa dépendance, sa glorieuse servitude à l'architecture. M. André Michel signale justement comme la cause principale du malaise de la sculpture contemporaine « le divorce de l'architecture avec la sculpture ». Mais c'est bien ce que paraissent avoir compris les générations dernières, nées de la fusion des deux courants traditionnels, l'un de mesure et d'ordre, l'autre de caractère, de vie et de sentiment. Sous des inspirations très diverses, mais toutes tirées de la réalité ou de l'idéal contemporains, de jeunes hommes comme Hippolyte Lefebvre, Jean Boucher, Roger-Bloche, Derré, Boverie, Segoffin, Desruelles, Gaston Schnegg, David, Gaudissart, Fix Masseau, Couteilhas, etc. semblent annoncer, dans un renouveau plein de saveur, que la sculpture française veut reprendre son assiette sur des bases solides, sans plus cesser d'être en accord parfait avec les mœurs, les formes, les besoins, enfin l'idéal de son temps.



Revue de l'Art ancien et moderne.

A. Legros : Soubassement de fontaine.

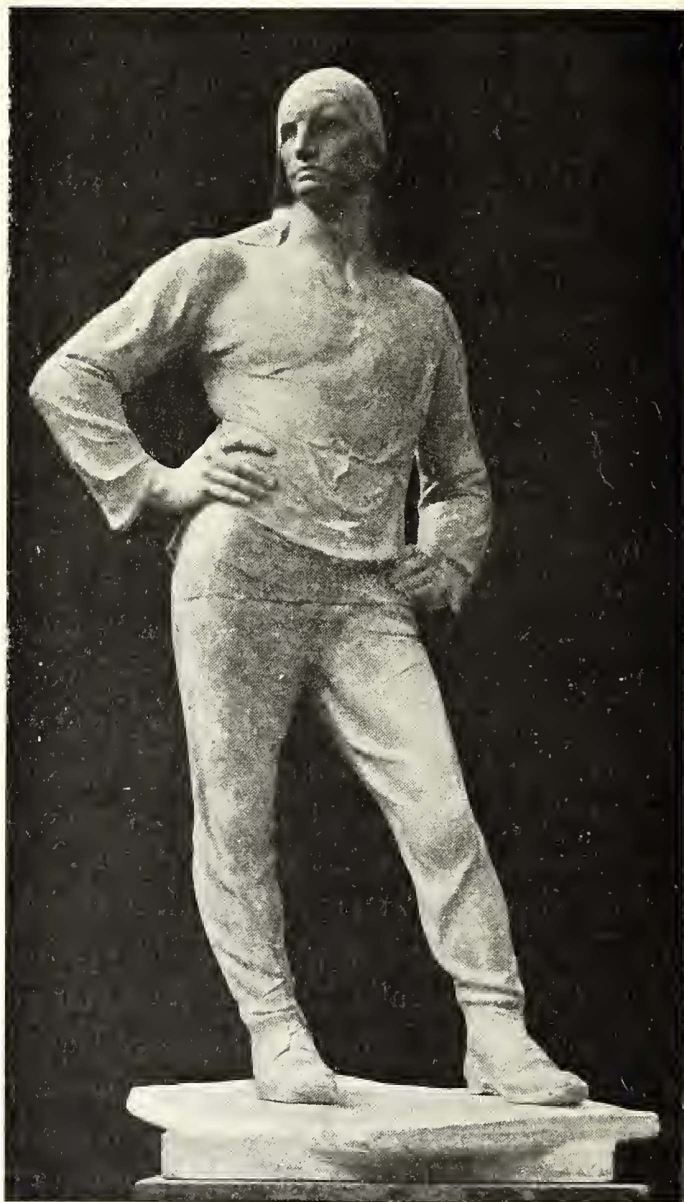
LA SCULPTURE ÉTRANGÈRE.

Jadis, pour la statuaire, en dehors de la France, il ne paraissait point exister d'écoles, c'est-à-dire de groupes compacts d'artistes réunis autour de certaines traditions ou du moins de certaines habitudes professionnelles. Il n'y avait guère à l'étranger que des sculpteurs isolés. Cette situation a un peu changé aujourd'hui et il est telles nations comme la Belgique ou les États-Unis, par exemple, qui présentent un ensemble de statuaires formés non plus exclusivement dans nos ateliers, mais près de leurs propres maîtres, dont quelques-uns sont devenus les égaux de nos plus grands.

La Belgique, rameau septentrional de la grande famille française, a marché avec nous depuis un siècle, à travers toutes les phases de renouvellement de son art. Remise en branle dans sa voie récente par deux grands maîtres français qui ont préparé son école moderne, David pour la peinture, Rude pour la statuaire, elle est à peu près le seul pays à côté du nôtre qui ait donné pour cette dernière forme de l'art une suite ininterrompue d'artistes de réelle valeur. Tous les mouvements un peu actifs de la statuaire contemporaine en France y ont trouvé des échos vibrants et sympathiques et, pour ne parler que de la fin du siècle qui vient de s'écouler, la sculpture belge a singulièrement progressé, prenant chaque jour une place de plus en plus marquée dans l'histoire du mouvement contemporain.

Elle a aujourd'hui pour chef un artiste de valeur exceptionnelle qui domine son milieu local et prend place parmi les maîtres reconnus de notre temps. C'est Constantin Meunier. Nous avons déjà signalé l'influence qu'il a exercée sur notre propre école, à laquelle il appartient par la formation de sa pensée qui se rattache aux plus hautes conceptions de l'idéal français moderne. C'est, en effet, une gloire pour notre Millet d'avoir fait naître un tel héritier de sa grande âme sympathique et humaine. Meunier, lui aussi, nous a donné de profondes émotions d'art et de sentiment en nous faisant pénétrer la grandeur des êtres simples et la beauté tragique de leur vie. Ses puddleurs, ses mineurs, ses carriers, ses faucheurs et ses moisson-

neurs, tout ce peuple grave, austère, fier ou résigné de l'usine ou de la glèbe, forment un ensemble puissant et douloureux dont l'expression la plus grandiose est en même temps comme le couronnement de son œuvre : son *Monument au travail.*



Art et décoration.

Constantin MEUNIER : Débardeur.

Autour de ce maître se serrent, vivants, émus, intéressés par la vie, ne s'éloignant jamais trop des réalités, se gardant plus que tous

les autres des excès pittoresques si fréquents à l'étranger, s'attachant aux vraies conditions de la statuaire, tout un groupe nombreux et pressé de sculpteurs vraiment dignes de ce nom. Ici c'est M. Jef Lambeaux, l'auteur des *Passions humaines,* dont l'art passionné, sensuel, mouvementé, apporte à la chair pulpeuse des femmes de Rubens un frisson plus aigu qui semble venir de chez Rodin; puis De Vigne et Dillens, Vinçotte et Samuel, habiles décorateurs ou savants iconographes; Charlier, délicatement ému dans ses scènes intimes de la vie populaire; Van der Stappen, qui a renoncé à ses anciennes élégances



Art et décoration.

Jef Lambeaux : Les passions humaines (fragment).

pour se frayer une nouvelle voie dans le sens du caractère; Devreese, talent fin et serré qui s'étend volontiers à la médaille; Hérain, Du Bois, Hippolyte Leroy, Deckers, etc. Dans des tendances plus animées ou plus expressives : Lagae, sobre et puissant; le comte de Lalaing en qui le sculpteur ne le cède pas au peintre; Rombeaux, Victor Rousseau, Braeke, Devillez, Van Biesbroeck qui cherche à sa façon, à la suite de C. Meunier, une forme d'art populaire; Boncquet et Minne, celui-ci avec un art primitif fortement savoureux.

A la suite de leurs confrères de la peinture, les sculpteurs américains forment un groupe assez important qui s'est développé près de nous dans une éclosion rapide et brillante.

IMPRIMERIE NATIONALE.

A leur tête, M. Augustin Saint-Gaudens s'est placé, nous l'avons vu, au même titre que le Belge Constantin Meunier, hors de pair parmi toutes les écoles. D'origine française, formé près de nos maîtres et dans nos ateliers, il est un des plus remarquables produits de l'influence du génie français. Mais il s'est développé dans un sens original avec des particularités dans le style, où le souvenir de l'antiquité grecque se mêle à je ne sais quel accent britannique, qui caractérisent suffisamment la jeune école américaine, fille de l'école française. Statues funéraires, monuments commémoratifs, figures équestres, groupes décoratifs, portraits, et encore médaillons et plaquettes, il a embrassé tous les genres et résolu simplement et éloquemment les problèmes difficiles que soulève la traduction artistique de la vie contemporaine, sans embarras devant le costume auquel il découvrait, avec une clairvoyance inusitée, sa valeur sculpturale et expressive, ému profondément sans emphase ni gesticulation par les grands événements de l'histoire de son pays.

A sa suite et autour de lui s'est formée une véritable école qui, à son exemple, est venue prendre en France ses premiers enseignements. Nous connaissons M. French par son *Washington* et M. Bartlett par son *Lafayette* tous deux érigés à Paris. Ce dernier était antérieurement réputé par de petites fontes très curieuses et le Luxembourg garde de cet artiste une grenouille monstrueuse superbement patinée. On voit aussi dans notre Musée la *Bacchante* de M. Mac-Monnies. Ce jeune statuaire, — c'est aussi, à l'occasion, un excellent peintre, — répond, par son tempérament qui le porte aux projets gigantesques, à ce goût naturel du peuple américain pour les vastes entreprises monumentales, goût qui a ouvert un débouché exceptionnel à la sculpture décorative. On remarquera aussi M. Dallin, auteur d'une figure équestre de chef sioux, *l'Homme de médecine*, très appréciée il y a quelques années à un salon parisien; MM. Rondebush, Karl Bitter, Barnard, Brooks, Grafly, Tilden, etc.

Rien de très saillant dans l'art sculptural de la Grande-Bretagne. C'est un milieu plus généralement porté vers la couleur. Depuis le fondateur de l'école moderne, Flaxman, dont les sculptures et surtout les dessins au trait, exécutés en illustration des poètes antiques,

avaient une si grande renommée et furent publiés dans toute l'Europe, on ne peut guère signaler à sa suite, entre les Chantrey, les Fuller, les Stephens, les Boehm, les Baily, l'auteur de la statue de



Art et décoration.

Augustin Saint-Gaudens : Stèle funéraire.
(*Musée du Luxembourg.*)

Nelson, ou encore les Watson, les Carew, les Thornycroft, les Westmacott, les Ingram, dont les monuments se pressent dans l'abbaye historique de Westminster, que la figure assez exceptionnelle d'Alfred

Stevens, peintre et sculpteur, décorateur de grande envergure, mis aujourd'hui en lumière par notre compatriote Legros. Depuis, le peintre Leighton, qui mourut avec le titre de lord, se distingua comme un sculpteur de goût, dans la tradition continentale. De même le peintre Watts s'est-il montré quelquefois non sans grandeur comme statuaire. Parmi les jeunes, Gilbert s'est justement acquis une réputation méritée tant par ses grands travaux décoratifs, monumentaux ou funéraires (fontaine de Piccadilly circus, tombeau du duc de Clarence, etc.) que par son talent pour les menus travaux du bronze, orfèvrerie et médailles. A ses côtés le regretté Onslow Ford, l'auteur du monument de Shelley, exposé en 1900; M. Drury, élevé sous la forte influence de A. Legros et de notre compatriote Lantéri, attaché au royal collège de South Kensington, qui a formé une excellente école de jeunes sculpteurs; M. Pomeroy, M. Frampton; M. Brook et M. Bruce Joy, sans oublier l'excellent animalier, peintre et sculpteur J. M. Swan.



Revue de l'Art ancien et moderne.

Mac-Monnies : Bacchante.
(*Musée du Luxembourg.*)

Peinture ou sculpture, l'exposition allemande se manifestait par son aspect académique, et quel que soit le respect qu'on doive à des réputations consacrées on est obligé d'avouer que la plupart des ouvrages signés des plus grands noms pèchent par la recherche du pittoresque, du sujet, l'exagération sentimentale ou littéraire, sans parler de l'abus des souvenirs classiques. On peut se souvenir, par exemple, de ce groupe de grandeur nature de M. Cauer, la *Soif*, fait divers militaire, illustration du *Petit Journal*, où l'on voit deux soldats coloniaux, l'un buvant dans son casque en se détournant, tandis que l'autre se précipite pour le lui arracher; ou encore les

Deux mères de M. Epler, représentant, sur un rocher aigu entouré de vagues, une femme réfugiée, tenant son enfant dans ses bras et gesticulant avec fureur pour chasser une lionne qui, son petit à la gueule, tente de le mettre à l'abri sur le même récif. Trop d'idées! Il en faut très peu pour faire de la sculpture, et il les faut bonnes.



Revue de l'Art ancien et moderne.

Diez : La Tempête; fontaine, à Dresde.

Les plus célèbres comme M. Rheinold Begas, illustre élève et continuateur du grand Rauch ou Fr. Drake, ne se défendent pas toujours eux-mêmes de ce mélange plus ou moins égal d'érudition et de réalisme par trop expressif. A la suite des noms plus ou moins officiellement consacrés dans leur pays, de Carl Cauer, Otto, Max Kruse, Breuer, Brutt, Schott, von Rumann, et surtout Max Klinger, connu d'abord comme peintre, et qui s'est fait une grande réputation de l'autre côté du Rhin par ses sculptures polychromes, nous retiendrons, du moins plus volontiers le souvenir des envois de M. Geyger,

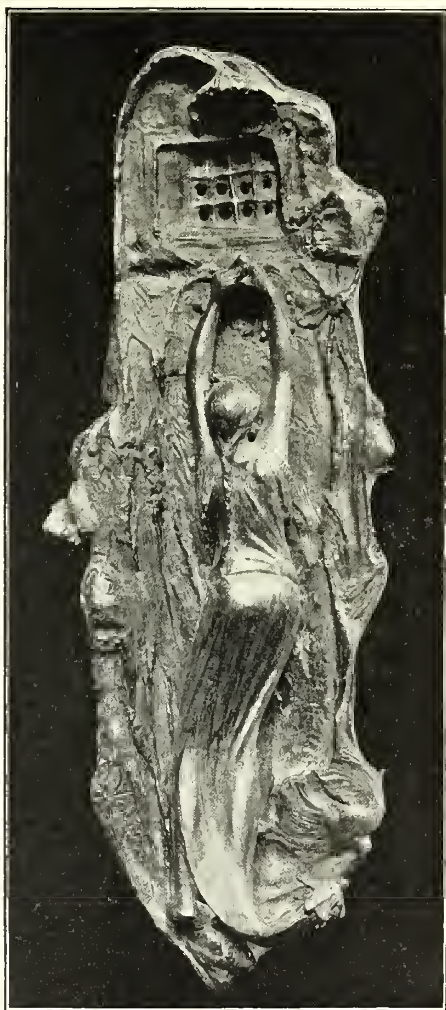
sculpteur distingué de même que graveur de talent, dont le *Taureau de la campagne romaine* était conçu comme une savante restitution antique; de même les figurines mi-antiques mi-romantiques de M. Fr. Stuck, que nous avons vu parmi les peintres; l'*Amazone* de M. Tuaillon, — un des morceaux les plus intéressants de cette section — assise avec une certaine assurance virile sur sa bête fine et bien modelée; le *Huns* de M. Hoesel, d'un accent de réalité et de vie assez rare dans ce milieu; l'*Enfant prodigue* de M. Heising; le *tyran des mers* de M. Herter, sujet emprunté aux mythologies marines mises à la mode par Boecklin, et pour terminer par la composition de beaucoup la plus importante de la section allemande de 1900, la fontaine érigée à Dresde par M. Diez et qu'il intitule *Tempête*. Cette chevauchée gigantesque dans le monde turbulent des flots fait, en place, fort bonne figure décorative. Il y a sans doute, ici même, trop de choses, trop d'ailes, trop de griffes, trop de bras, trop de nageoires et surtout trop d'incidents et d'intentions. C'est là, néanmoins, une œuvre de mouvement et de vie.

On peut passer vite sur toute l'Autriche, y compris le *Marcus Antonius* traîné par des lions, sujet d'hippodrome, par M. Strasser, et sur la Hongrie qui montre pour le colossal un goût qui se porterait plus utilement sur d'autres points. A retenir, pourtant, dans cette section les sujets antiques un peu trop spirituels de M. Rona et surtout les envois de M. Strobl, entre autres le marbre, d'une tenue sculpturale simple et expressive : *Notre Mère*.

Dans les pays scandinaves, à côté de quelques-uns de ces cas de folie froide à laquelle nous ont accoutumés les Septentrionaux, nous trouvons, pour la Suède, M. Eriksson, et pour le Danemark, où la tradition de Thorwaldsen ne semble pas perdue, MM. Bissen, Stein et Aarsleff qui se signalent par des qualités de pondération et de goût.

M. Vallgren, Finlandais devenu Français, est trop des nôtres pour que nous le conservions dans ce chapitre et que nous ayons besoin d'insister sur son petit monde de figures mystiques, longues, délicates et un peu maniérées. Quant à la Russie proprement dite, au milieu des banalités officielles d'une école encore sans grand caractère où dominait la figure d'Antokolsky, on exceptera la collection de

bustes vivante et pittoresque — trop peut-être, car il n'y manque qu'un peu de style — de M. Bernstamm, les sujets rustiques de M. Tourguéneff et surtout l'ensemble assez nombreux des envois du prince Paul Troubetzkoï. Statues, bustes, statuettes, figurines minuscules, tout cela est pétri avec vivacité, d'un doigt adroit et nerveux, dans un art souple, enveloppé, expressif et vivant. La figurine de *Tolstoï à cheval*, placée aujourd'hui au Luxembourg, en conserve heureusement le souvenir.



Art et décoration.

VALLGRÉN : Marteau de porte.

Dans les pays du Sud, l'Italie, par ses traditions, devrait tenir la tête de toutes les écoles. A la vérité, ses sculpteurs marchent plus lentement dans la voie de renouvellement où sont entrés ses peintres. Ils conservent encore leur travers habituel de préoccupation mesquine de pratique et de souci petit de l'expression. Ce ne sont, trop souvent que sujets gesticulant, grimaçant, d'une mimique exagérée; réalisme ou plus justement matérialisme choquant comme celui qui étonne si péniblement le visiteur dans le Campo Santo de Gênes. Depuis la première partie du siècle qui vit naître, après Canova, le Florentin Bartolini, l'ami d'Ingres, qu'il contribua à ramener vers les primitifs florentins, et son élève Jean Dupré, dont l'œuvre n'est pas sans grandeur, on voit descendre rapidement la sculpture italienne vers la recherche de la perfection outrée de l'exécution et la reproduction littérale. Il faut cependant distinguer à travers ces erreurs des qualités de tempérament national qui trouveront peut-être un jour une

voie plus sûre, et, dans ce même cimetière de Gênes, d'où l'on sort peut-être assez stupéfait, il faut retenir certains noms d'artistes naturellement doués et qui n'auraient besoin que d'être dirigés par le grand exemple d'un artiste tout à fait supérieur. Tels sont, près de Monteverde, jadis célèbre, les Scanzi, les Villa, etc.



Revue de l'Art ancien et moderne.

Prince Paul Troubetzkoï : Tolstoï à cheval. (*Musée du Luxembourg.*)

Ces exagérations expressives sont les défauts que l'on peut signaler chez M. Renda, qui exposait, en 1900, des *Gamins napolitains*, et chez M. Jollo (*Pêcheur*) ou M. Rossi (*Matelot*), de même que l'on pourrait reprocher leurs exagérations sentimentales à M. Grossoni (*Premiers*



Art et décoration.

Léonard Bistolfi : La Douleur réconfortée par les Souvenirs.

brouillards) ou M. Laforet (*La couturière*) endormie sur son ouvrage, figure qui, malgré son esprit trop anecdotique, n'était point sans qualités.

Mais ces outrances expressives se manifestent au superlatif dans une œuvre qui s'étalait avec turbulence dans le rond-point du grand hall, semblant chercher la réclame et le bruit. Et c'est, en effet, le morceau qui, dans toute l'exposition de sculpture, obtint le plus grand succès du public. On a reconnu les *Saturnales* de M. Ernest Biondi. Il faut se rappeler cette farandole falote et caricaturale, grandeur nature, de dix personnages avinés, patricienne donnant la main à un gladiateur, prêtres titubant, prostituée dépoitraillée, mercenaire, esclave, joueurs de flûte, tout cela s'avançant de face, dans une marche aventureuse, avec un accent de vie exagéré, comme vu à travers l'ivresse lourde d'un cauchemar et présentant je ne sais quel aspect ridicule et farouche qui vous poursuit et qui vous hante. C'était là un groupe qu'on ne pouvait oublier, et si effrayé qu'on puisse être de l'emploi qui en est fait, un talent un peu commun, mais d'une singulière force expressive jointe à une habileté plutôt gênante d'exécution.

Vincenzo Vela, dans ses *Victimes du travail*, comme M. Graziosi dans le *Fondeur*, s'essayaient du moins, malgré certaines outrances expressives ou pittoresques, à des sujets modernes plus élevés, dans le goût de Constantin Meunier; M. Bazzaro, milanais, se montrait, dans sa *Senectus*, plus calme, plus sérieux et plus recueilli.

Le véritable esprit de la race a été conservé par Gemito. Avec tous ses excès, ses exagérations expressives, ses préoccupations de la physionomie et du geste, il a du moins au plus haut point le sens de la vie et non seulement dans l'animation, le pittoresque et la couleur, mais dans la construction solide des corps, dans la plénitude et la fermeté des volumes. C'est un sculpteur de petites choses, mais sans contredit un vrai sculpteur. M. Fontana, de Rome, a repris avec distinction cette tradition dans son petit *Porteur d'eau arabe*, qui est venu rejoindre, au Luxembourg, l'*Acquaiuolo* de Gemito.

Le tableau du mouvement sculptural actuel en Italie ne serait pas complet si on ne joignait à ces noms ceux de quelques artistes de mérite qui se sont manifestés en dehors de l'Exposition universelle, soit à

nos salons, soit dans leur propre pays, dans les expositions locales de Turin et de Venise, ou dans la décoration monumentale des villes. Tels sont, par exemple, le Florentin Trentacoste, artiste de goût et de mesure, qui contraste par sa tenue dans le milieu par trop animé de ses confrères et s'est distingué également comme excellent médailleur. M. Cifariello, de Bari; celui-ci apporte dans son art des qualités toutes méridionales d'expression, de vie et de couleur, augmentées dans leur intensité, qui touche au trompe-l'œil, par des patines savantes sur ses terres cuites ou ses plâtres rappelant l'habileté professionnelle de notre Carriès. Puis M. Canonica, de Turin, très italien par ses excès de préciosité dans la pratique et d'intentions dans le sujet; MM. Campagnoli et Romagnoli, de Bologne, artistes délicats et distingués; Marsili, de Venise; Rembrandt Bugatti, de Milan, qui s'est fait remarquer à Paris par des études d'animaux d'un réel caractère. Il faut enfin signaler à part, comme un des statuaires qui ont donné une portée particulièrement élevée à l'art funéraire, cher à l'Italie, le sculpteur Léonard Bistolfi. Malgré un certain maniérisme décoratif, et bien qu'on pût désirer un peu plus de sobriété et de simplicité, les grands bas-reliefs par lesquels il se fit connaître à l'Exposition des beaux-arts de Turin, en 1898 : la *Douleur réconfortée par les souvenirs*, les *Épouses de la mort;* le *Tombeau d'un jeune poète*, traités comme de vastes plaquettes, sont d'un beau sentiment plein de grâce et de mélancolie, d'un vrai charme poétique de bon aloi.

Pour l'Espagne, en dehors d'une production pittoresque assez médiocre, dans le mauvais goût italien, se distinguaient deux ou trois personnalités heureusement douées. C'est d'abord M. Benlliure, qui exposait en 1900 un *Monuments à Gayarre,* dans le sentiment de la Renaissance florentine, trop chargé peut-être, mais d'un caractère très décoratif; divers bustes remarquables de vie et de forme sculpturale et une bonne statue de *Trueba*, romancier populaire, vivante, simple et d'excellent style. Puis M. Querol, auteur de bustes d'expression un peu maniérés, de quelques bons portraits et d'une singulière figure de la *Tradition,* exposée déjà en 1889; M. Miguel Bray y Fabrega, familier de nos salons, dont les statues des *Vertus théologales,* La Foi, l'Espérance, la Charité, exécutées avec un peu de mollesse,

offrent une certaine ampleur et un bon caractère sculptural; et M. Fuxa y Leal, qui exposait un petit sujet en bronze, *Après la messe*, assez simplement rendu dans une recherche d'observation ne visant pas trop à l'anecdote ni à l'esprit.



D. TRENTACOSTE : Le Semeur. (*Musée du Luxembourg.*)

Le Portugal, enfin, mérite d'être mentionné, ne serait-ce que pour s'arrêter, après avoir signalé les œuvres de M. Gouveira et Costa,

devant les envois de M. Antonio Teixeira Lopes. Nous nous trouvons là devant un véritable statuaire. Les *Portes de l'église de Candelarra*, d'un heureux arrangement décoratif dans le goût méridional du XVII[e] siècle, la figure en bois peint de *Saint Isidore*, sobre et expressive, et la *Charité*, conçue avec un lointain souvenir de Paul Dubois, sont des œuvres tout à fait dignes d'estime. Mais on ne pouvait manquer de garder souvenir de sa figure de l'*Histoire*, assise sur le bord du tombeau de l'historien Oliveira Martius, un livre ouvert sur les genoux et une palme dans les mains. C'est une image méditative, d'un naturalisme expressif, sans exagération ni petitesse, empreinte de mélancolie et de gravité.

II

LA MÉDAILLE ET LA GLYPTIQUE.

LA MÉDAILLE.

De toutes les formes d'art que nous connaissons, il n'en est pas assurément de plus banale, au sens propre du mot, que la médaille; je l'entends du moins ainsi dans sa forme principale de la monnaie. Il n'est point d'être humain, si misérable soit-il, qui n'en ait un jour tenu entre les mains quelque exemplaire obtenu de la charité



Art et décoration.

O. Roty : «La Semeuse», modèle de la monnaie d'argent.

publique. C'est un des instruments les plus plus actifs d'échange et de communication entre les hommes. Tout produit de la richesse et du travail doit revêtir cette forme et nul homme ne saurait s'en passer pour satisfaire aux besoins de la vie. Et si l'on voulait trouver une occasion facile de philosopher, on pourrait ajouter que c'est le but de nos rêves

et de nos espoirs, de nos ambitions et de nos convoitises, la raison principale de nos divisions et de nos haines. Ce qu'on peut donc affir-



Art et décoration.

J.-C. Chaplain : Marthe Heuzey.

mer, c'est que, sous cet aspect de la monnaie, ce que nous appelons l'art de la médaille est bien la forme d'art la plus universellement répandue. A la vérité, ce petit disque de métal, de bronze, d'argent



Art et décoration.

J.-C. Chaplain : Lœtitia Raphael.

ou d'or que chacun de nous porte dans sa poche n'est guère apprécié pour son caractère artistique et reste ou est resté longtemps considéré uniquement sous son point de vue utilitaire. Il est tellement

connu qu'il devient indifférent. On le manie à toute heure sans le regarder ou, du moins, sans le voir.



Art et decoration.

J.-C. Chaplain : Gérôme.

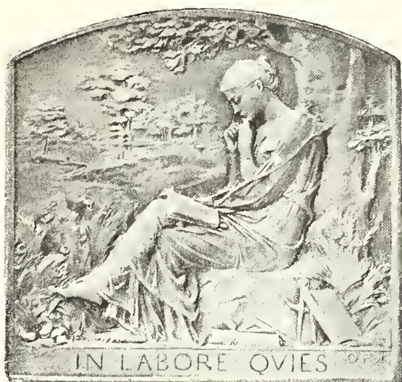
Le public était bien averti, par les devantures des boutiques ou les en-têtes de factures, qu'il existait aussi une autre sorte de monnaie, une monnaie honorifique — monnaie de singe dirait-on irrespectueusement


Art et decoration.

J.-C. Chaplain : Meissonier.

— qui vient consacrer, dans les concours publics, et recommander à notre consommation les meilleurs chocolats qui ne blanchissent

qu'en vieillissant, les lampes à pétrole qui ne fument que quand elles sont allumées et tous les autres produits de l'Industrie et du Commerce qui, aujourd'hui, poussent du sol ou sortent de la machine, tous inévitablement accompagnés d'une médaille. Mais ces médailles avaient alors un aspect si rébarbatif, je ne sais quoi d'impersonnel, d'officiel, de solennel, qu'on ne les voyait jamais qu'associées au souvenir de toutes les denrées et de toutes les mécaniques qu'elles patronnent et que comme l'expression, d'ailleurs très abstraite, malgré son volume et sa densité, des discours de tous les « Monsieur Homais » de l'administration et de la politique.





Art et décoration.

O. Roty : *In labore quies*, face et revers.

Ces rapports d'indifférence entre le public et la médaille durèrent fort longtemps et l'on pouvait croire qu'ils dureraient toujours. C'était une affaire entendue. La monnaie n'était plus qu'une sorte de *bon* courant, tandis que la médaille proprement dite n'était plus qu'une étiquette. Quant à leur faire dire quelque chose de plus, on ne voyait pas comment, on n'y pensait pas; cela n'intéressait pas. C'était un art fini.

Et pourtant, un beau jour, on vit un grand changement. Ces tristes rondelles lisses et glacées, avec leurs profils mornes dans leur éternel grènetis, leur revers glacial et typographique, ont été remplacées par de petites merveilles infiniment précieuses, vivantes et parlantes, qui charment nos yeux, s'adressent à notre pensée et se sont mêlées à notre vie publique et privée si étroitement, qu'elles nous ont même appris à la connaître, à l'apprécier et à l'aimer. Nos petites pièces

blanches portent jusqu'aux bouts du monde la figure fière et radieuse de cette jeune et vaillante *Semeuse* qui foule les sillons, dans l'aurore, d'un pas ferme, alerte et décidé, et dont le geste large et hardi jette à travers l'espace, sans se soucier des vents contraires, la semence des grandes idées. Cet art, donc, épuisé soi-disant jusqu'à la moëlle, a refleuri dans une poussée vigoureuse et magnifique au point que cette forme, hier jugée vieillie et surannée, en retard sur toute notre histoire contemporaine, est devenue une des manifestations les plus personnelles de notre génie artistique et celle qui, à l'instar des médailles du passé antique, portera à l'avenir l'image la plus fidèle de notre société dans ses habitudes, dans ses goûts et dans ses aspirations.

Cette résurrection s'affirmait officiellement à l'Exposition de 1889[1], mais elle est, en réalité, antérieure d'une vingtaine d'années, et l'Exposition universelle marquait d'une manière exacte l'apogée de ce mouvement. Ce n'est pas que dans les deux autres tiers du siècle, il n'y ait eu ni efforts suivis, ni personnalités exceptionnelles ou intéressantes. Mais tous les efforts avaient un caractère individuel et aucune des individualités, à l'exception d'une peut-être, celle de David d'Angers, qui n'est pas au sens précis du mot un médailleur, n'était arrivée à s'imposer à l'attention publique par des travaux qui pussent rivaliser avec les chefs-d'œuvre des autres genres. Au début même, tandis que la peinture, avec David, n'avait pas attendu les jours nouveaux pour trouver un idéal en concordance avec les temps, la médaille qui semblait si bien faite par sa nature pour consacrer les grands événements coup sur coup répétés de cette tragique période. la médaille, à laquelle on fait pourtant un appel pressant de toute part, tout en se multipliant à l'infini, ne répond pas à ce qu'on pouvait espérer d'elle. Cependant on ne peut oublier les noms de maints graveurs, savants praticiens ou artistes pittoresques et animés, qui rattachent le siècle nouveau à l'ancienne tradition décorative des Roettiers et des Warin. C'est Benjamin Duvivier, célèbre surtout par

[1] L'organisateur de cette petite série en a conservé le souvenir dans une plaquette qui fait connaître les vicissitudes de son histoire à travers le siècle. (Voir Roger Marx : *Les médailleurs français depuis 1789*, Société de propagation des livres d'art, 1897; *Les médailleurs français contemporains*, album de 32 pl., H. Laurens, 1898; *Les médailleurs modernes*, album de 32 pl., 1901.)

les médailles qu'il exécuta sous le règne de Louis XVI (*la Naissance du Dauphin, l'Arrivée du roi à Paris en 1789*), Augustin Dupré, l'auteur de la *pièce à l'Hercule* et du Génie qui jusqu'à ces dernières années occupait la face de nos monnaies d'or; Droz, technicien habile; J.-E. Dumont, puis Galle et Gatteaux, qui, durant leur longue vie, formèrent plusieurs générations successives; Andrieu, artiste fécond et souvent heureux; Lavy, l'auteur d'une des plus belles effigies de Bona-



Art et décoration.

O. Roty : La Peinture, plaquette fondue.

parte (face de la médaille du rattachement de la République italienne à la France); Dumarest, Brenet, etc. Les derniers de ces graveurs arrêtent définitivement le caractère de la nouvelle période qui se manifeste, comme de toutes parts dans l'inspiration, par le retour à l'antique.

Les générations suivantes, avec Barre, Bovy, Michaut, Depaulis, Domard, Gayrard, Ernest Dubois, continuent plus ou moins librement cette tradition. Sur le flan de la médaille, les événements con-

temporains se traduisent en doctes allégories, où Mercure avec son caducée, Pallas et son bouclier, les Victoires et les Renommées agitant leurs palmes ou leurs trompettes, les Sources appuyées sur leurs urnes, et toutes sortes de jeunes femmes peu vêtues portant des couronnes et des drapeaux, tutoient les souverains en manteau de couronnement ou en uniforme de général, au milieu d'un jeu plus ou moins varié et tout aussi expressif d'accessoires emblématiques.



Art et décoration.

Daniel Dupuis : La Source.

Mais voici pour la médaille, comme pour les autres arts, une heure exceptionnellement propice. Le romantisme, en ramenant le goût pour un passé qui n'était plus exclusivement le passé antique et en remettant en honneur les petits arts et les techniques variées, réveilla les curiosités des sculpteurs et les dirigea en partie sur la médaille. J'ai déjà nommé précédemment les Jehan du Seigneur, les Antonin Moine, les Préault, les Klagmann, etc., sculpteurs romantiques qui s'adonnèrent aux petits bas-reliefs du médaillon ou de la médaille. Mais de même que dans la statuaire, se détache de ce milieu, à un rang tout à fait hors pair, la figure de David d'Angers.



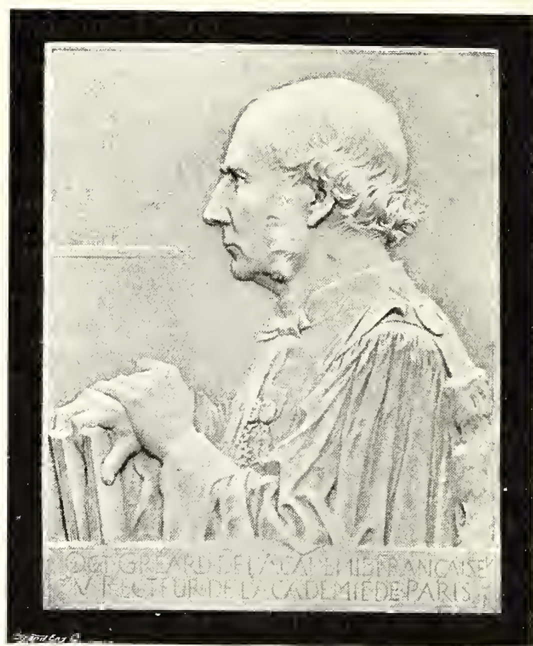
Art et décoration.

O. Roty : Pasteur.

Si, comme statuaire, ce maître a pu être exalté au delà de ses mérites, nul ne songe à lui discuter la gloire qu'il s'est acquise par l'admirable série de ses innombrables médaillons. Le choix de toutes les grandes physionomies humaines qui ont illustré son époque, est traduit avec la plus haute et la plus puissante éloquence et tel de ses portraits résume à tel point le génie du personnage représenté qu'il en demeure inséparable dans le souvenir. On peut

dire que, bien que conçue en dehors des formes de la médaille proprement dite, son œuvre assure un point de départ nouveau à la médaille moderne.

Sans doute l'art de la médaille n'est pas encore près d'atteindre son plus haut période. Il reste encore entre les mains des professionnels qui, comme partout, vivent sur les traditions et ne préparent qu'une marche lente au progrès. Toutefois, dans les générations suivantes, autour des doyens qui restent debout, comme Gatteaux, pendant presque l'espace entier d'un siècle, on peut distinguer deux



Art et décoration.

J.-C. Chaplain : O. Gréard.

figures particulièrement intéressantes. L'une est Farochon, dont on ne peut oublier le *portrait d'Ingres*, de face, si énergique et si expressif, ni le si intelligent jeton de la *Société des Bibliophiles français;* l'autre, plus importante, car elle marque un petit pas en avant, est Oudiné. Le nom de cet artiste est devenu populaire tant on l'a vu pendant longtemps au-dessous de nos avant-dernières monnaies que certaines des nouvelles font regretter. Esprit distingué et artistiquement doué, s'il continue la tradition dans l'abus monotone des dispositions symétriques pour ses éléments figuratifs et dans l'emploi d'un langage

suranné d'emblèmes rebattus pour la composition des rébus allégoriques d'usage, il se tourne avec intelligence du côté de la Grèce antique au moment où un groupe de peintres, dont nous avons parlé, la remettait en faveur, et il lui doit l'élégance, la pureté et la noblesse de certaines de ses figures représentatives.



Art et décoration.

Bottée : Plaquette décorative.

Nous touchons à l'aurore de la renaissance de la médaille. Elle est annoncée par toute une pléiade de sculpteurs tels que Carpeaux, Chapu, et, plus jeune, Degeorge, qui reprennent l'œuvre de David d'Angers et, à l'imitation des grands Florentins du xv[e] siècle, que leur génération, peintres et sculpteurs, prenaient volontiers pour modèles, ils conduisent le médaillon vers la médaille fondue qui a brillé un peu plus tard, avec Chaplain et Roty, d'un si vif éclat.



Art et décoration.

Bottée : Plaquette décorative.

Chapu avait débuté comme médailleur, puisqu'il avait obtenu en 1851 le second grand prix pour la médaille. Si le sort lui avait assigné le premier prix, peut-être sa carrière se fût-elle principalement développée dans cette voie. Il garda pour cette forme d'art une prédilection, marquée par la série de portraits et de sujets, traités à la façon de la médaille, en reliefs de très faible saillie. Il eut autour de lui une influence considérable, reconnue ouvertement par ses héritiers.

A côté d'eux, le graveur Ponscarme, tout récemment décédé et qui a distribué l'enseignement officiel à l'École des Beaux-Arts, jusqu'aux dernières générations, assurait le renouveau de la médaille frappée par l'affranchissement de servitudes étroites et de pratiques surannées qui sévissaient dans l'exécution. Il tint dans la médaille le rôle que joua Gaillard dans la gravure au burin. La pièce qui marqua cette rupture avec les errements du passé est la médaille de *Naudet*, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, « devenue historique », écrit justement M. Roger Marx.



Art et décoration.

O. Roty : Médaille commémorative des funérailles du président Carnot, face.

La petite révolution que Ponscarme accomplit ne peut se comprendre qu'en comparant cette médaille de Naudet à celles qui la précédaient. Jusqu'alors, sur le fond luisant et glacé du flan, le profil se découpait en une silhouette nette jusqu'à la dureté, tandis que la « lettre », gravée à part, développait dans une régularité indifférente ses caractères typographiques au-dessous d'un éternel grènetis. Pons-

carme appliqua à sa médaille frappée les lois de la statuaire et l'établit comme il eût fait d'un médaillon, reliant au fond, désormais maté, la figure qui s'y fondait insensiblement, supprimant l'encadrement banal du pointillé et modelant lui-même sa lettre, apportant en somme à sa composition l'unité et l'harmonie qui faisaient défaut à celles d'autrefois. Ces trouvailles, bien menues semble-t-il, furent pourtant le point de départ de l'évolution nouvelle. Les élèves de Ponscarme développèrent cet esprit d'observation et de méthode et il en devait sortir quelques personnalités qui ont formé une exceptionnelle génération.





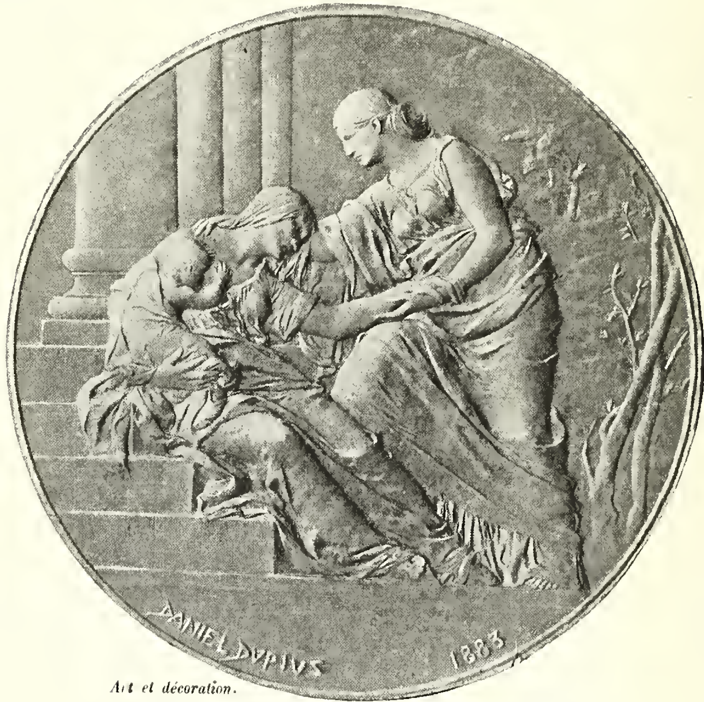
Art et décoration.

O. Roty : Maternité.

C'est Degeorge, sculpteur et graveur, si expressif dans ses compositions et si distingué dans la recherche des formes; c'est Lagrange, habile aux représentations d'architecture; Alphée Dubois, ingénieux artiste; le second de cette famille de graveurs; Daniel Dupuis, fécond et habile portraitiste, qui troussait ses images parlantes, comme les peintres d'allégories d'autrefois, en aimables conventions, agréables lieux communs traités avec une élégance un peu facile et une réelle grâce décorative. C'est enfin et surtout Chaplain et Roty qui devaient conduire l'art de la médaille à son apogée, l'un avec ses médailles fondues de portraits, d'une énergie et d'une volonté, d'une puissance de vie et d'une grandeur de style qui en font des pièces inappréciables dans l'histoire et que rehaussent des revers toujours hautement significatifs; l'autre, dont l'art nerveux, pénétrant, imprévu et rare a fait de la médaille une des formes les plus expressives et les plus populaires de la pensée de notre temps.

Car Roty est vraiment l'incarnation de la médaille contemporaine. Il a fait de cet art vieilli, suranné, à la vie étroite et circonscrite, l'art

le plus proche de notre vie, le plus mêlé, non pas seulement aux grands actes de l'existence publique, mais à l'intimité même du foyer Il représente ce que peut l'imagination d'un grand poète ému lorsqu'elle est servie par le savoir et par la méthode d'un esprit observateur, attentif, réfléchi, à la fois audacieux et discipliné.



Art et décoration.

Daniel Dupuis : Médaille pour l'Assistance publique.

Avec lui, le sujet, la forme, la matière ont été entièrement modifiés et renouvelés. Car vouée primitivement, d'une manière presque exclusive à la commémoration des événements importants de la vie nationale ou à la consécration des récompenses officielles, la médaille, grâce aux efforts de son initiative continue, descendait de plus en plus dans l'existence semi-officielle des corporations et des groupes, des sociétés académiques, scientifiques, littéraires, ou des associations industrielles, commerciales ou sportives pour pénétrer jusque dans les manifestations intimes de la vie de la famille. C'est ce rôle nouveau qui nous a valu ces médailles qui conservent la date d'inauguration d'un chemin de fer, d'un canal ou d'une usine, ou célèbrent le centenaire ou le cinquantenaire d'une fondation (*création des chemins de fer de l'Est algérien, Compagnie du canal de Suez, Chambres de commerce*

de Paris et de Lyon, plaquette du cinquantenaire de la maison Christofle), ou ces médailles et plaquettes de naissances et de baptêmes, de mariages, de noces d'argent ou de noces d'or qui fixent à jamais la date des événements notables de la famille, constituant comme des sortes d'archives familiales et de liens éloquents entre les générations. Bien mieux, concevant la médaille comme la forme d'image la plus propre à s'insinuer dans tous les milieux pour y porter une sorte d'enseignement à la fois esthétique et moral, Roty créait ce jeton d'identité du



Art et décoration.

Pierre Roche : Centauresse.

soldat, destiné à remplacer la rondelle de métal sur laquelle est gravé le numéro matricule et que chaque homme porte en temps de guerre, et il étendait cette médaille personnelle à chaque individu pris depuis sa naissance, garçon ou fille. Si cette double idée n'a pas obtenu l'application générale qu'elle méritait, du moins la *Semeuse* de sa monnaie d'argent reprenait-elle à travers le monde cette mystérieuse et puissante propagande du Beau et de l'Idée à laquelle il s'est voué.

En ce qui concerne la forme, Roty transformait le disque tradition-

nel de la médaille en plaquette carrée, allongée, cintrée, à l'imitation des Florentins du XVe siècle, auxquels il empruntait leurs chaudes et riches patines, et il bouleversait le langage emblématique des accessoires usés par l'emploi d'une symbolique nouvelle et compréhensible de tous, basée avant toute chose sur une mimique juste et expressive et en se servant de termes choisis dans les éléments habituels de notre vie. Aux caducées, aux glaives et aux balances, aux urnes, aux ballots, aux enclumes, attributs des dieux de l'Olympe ou de leurs vertus allégoriques ont succédé, sur ces revers qui prennent à l'avenir un rôle éloquent pour compléter la signification de la face, toutes sortes d'objets familiers, serviteurs ou témoins inanimés de nos actes et de nos gestes de tous les jours : lampes à abat-jour, livres, corbeilles de laine, voire au besoin appareil téléphonique, enfin tout ce mobilier qui est le nôtre et qui prend sans effort, sans surprise et sans scandale sa place au milieu de scènes vivantes et animées, qui ne sont plus d'obscurs logogriphes, de nobles devinettes ou d'augustes rébus. Est-il besoin de rappeler la médaille des *Funérailles de Carnot,* si pathétique justement par l'observation exacte sur la réalité du mouvement et du geste de ses divines porteuses; *la préfecture de police,* la médaille de la création de l'enseignement *secondaire des jeunes filles,* la médaille du centenaire de *Chevreul,* la *médaille commémorative de la construction de la prison de Fresnes?* etc.

La voie était désormais largement ouverte.

A cette heure il faut signaler comme un des agents les plus actifs pour le développement de l'art de la médaille et son expansion à travers la foule, le rôle de la machine, du *tour à réduire* qui élimine à peu près toute la technique spéciale de la gravure, supprime les longs apprentissages et réduit à leur minimum les lentes préparations de chaque ouvrage. Avec cette sorte de pantographe qui reproduit à la dimension voulue, dans l'acier du coin futur, le relief créé par l'artiste, celui-ci n'a plus à se soucier que de son modèle en cire et il s'y permet toute liberté, toute variété, travaillant avec l'aisance d'un peintre, rivalisant de pittoresque avec la peinture. C'est grâce à cet appareil inventé dès le commencement du siècle, mais perfectionné depuis, principalement par le graveur Tasset, qui a gravé à peu près toutes les

monnaies d'Europe et qui a été le conseiller technique, religieusement écouté de nos meilleurs maîtres, que Chaplain et surtout Roty ont pu renouveler, ou plutôt créer le décor dans lequel se meuvent leurs personnages réels ou allégoriques, introduisant autour d'eux les arbres, les fleurs, les paysages avec leurs fonds de montagnes, leurs lointains les plus ténus. A ce moment où le public ouvrait les yeux sur toutes ces petites merveilles qu'on venait de lui découvrir, la machine à réduire permit la surproduction intense qui fit pénétrer la médaille



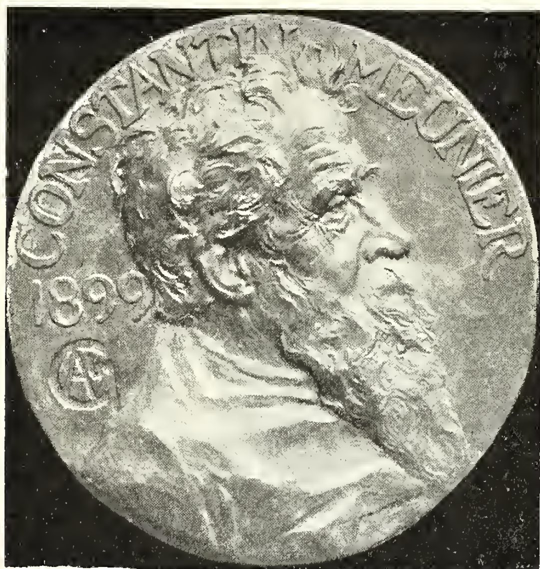
Art et décoration.

Daniel Dupuis : L'Horticulture.

jusque dans nombre d'applications industrielles : orfèvrerie, bijouterie, reliure, etc., et ouvrit cet art à un grand nombre d'artistes qui n'y avaient point eu accès précédemment, mais qui furent tentés par ces facilités nouvelles d'initiation.

A Chaplain, à Daniel Dupuis, à Roty succédaient Bottée, talent brillant et décoratif rappelant l'art français du règne de Louis XIV ; Patey, puis Vernon, qui associent dans leur œuvre aimable ou grave, et chez le second déjà si riche, les qualités heureusement combinées de leurs illustres prédécesseurs. Ce sont les sculpteurs Péter, intelligent portraitiste et savant animalier ; Antoine Gardet, Maximilien

Bourgeois, Levillain, qui renouvelle avec une si ingénieuse poésie, les vieux souvenirs de la Grèce antique; Dampt, Gustave Michel, Hannaux et plus jeune, Hippolyte Lefebvre, qui a déjà une petite carrière bien remplie de médailleur à côté de ses grands ouvrages de maître. Ils viennent doubler les rangs des graveurs professionnels : Mouchon, universellement connu, à côté, pour la gravure spéciale des clichés de timbres-poste; Henri Dubois, troisième du nom; Lechevrel, Heller, Gilbaut, Borrel, Vernier, Legastelois, Pillet, Deschamps, Roiné, doué d'un talent très décoratif, pour finir à Yencesse, le dernier élève de Ponscarme, aux reliefs effacés dans un sentiment de délicatesse extrême, comme dans la pénombre d'une atmosphère voilée, ce qui l'a fait appeler le « Carrière de la médaille ».



Art et décoration.

A. Charpentier : Portrait de Constantin Meunier.

En dehors de la tradition régulière se sont formés quelques indépendants, dont certains ont pris une place qui n'est pas sans importance dans l'art de la médaille. Tel est, par exemple, le sculpteur Alexandre Charpentier, dont les nombreuses plaquettes fondues et les quelques médailles frappées ont fait en grande partie la célébrité. Il n'a point, assurément, le sens de la grâce ni le goût de la beauté, mais avec de larges et puissants modelés, il possède un sentiment viril, fort et un peu âpre des réalités, la compréhension des types populaires et des dons de portraitiste expressif. Très expressif



Art et décoration.

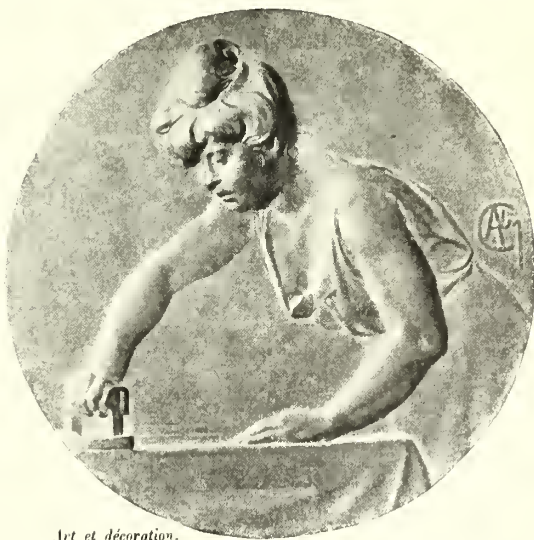
Michel Cazin : Femme de pêcheur.

également dans ses portraits, ses types populaires de marins, mais avec une pointe de sentiment qui n'est pas sans charme, est M. Michel Cazin, l'auteur d'une touchante médaille pour l'*Orphelinat des Arts*. Très ingénieux et imprévu se montre M. Pierre Roche, artiste curieux, touchant un peu à tous les arts, auxquels il faut joindre MM. Nocq, qui associe la médaille au bijou, Dufresne, etc., et maint autre médailleur d'occasion enrôlé dans cet art par la *Société des Amis de la médaille*. Car il faut compter encore parmi les événements notables qui marquent l'existence de la médaille contemporaine, avec le renouvellement des monnaies de la troisième République, la fondation tant à l'étranger qu'en France de sociétés destinées à encourager cet art en donnant aux artistes le moyen de produire et aux amateurs le goût de recueillir et de stimuler. La Société française des Amis de la médaille, fondée sur l'initiative de son principal historien, a déjà commandé depuis cinq ou six années une trentaine de médailles ou plaquettes. Elle est consciente du rôle qu'elle a à remplir, car aujourd'hui, devant les facilités de réalisation qu'ont trouvées nombre d'artistes, la médaille n'est plus devenue souvent qu'un petit tableau en relief, d'un pittoresque facile et banal, où la



Art et décoration.

YENCESSE : Maternité


Art et décoration.

A. CHARPENTIER : La Repasseuse.

saillie n'est plus souvent marquée que par la patine, où le sujet n'a plus de signification précise, où les éléments constitutifs de la composition perdent leur valeur expressive, en même temps que l'exécution se relâche, que le sens de la beauté des formes et de la qualité du métier s'éteint. Ce qui a causé le succès de la médaille peut servir à la faire déchoir à l'avenir. On ne peut que louer et encourager tout effort tendant à réagir dans le sens de l'ordre, de la clarté, de la tenue, du style, pour garder à la médaille cette préciosité incomparable et cette puissance de signification qui en font un art exceptionnel, chargé de traverser les siècles en gardant la mémoire fidèle des générations dont elle porte l'image.

A l'étranger, la production de la médaille est loin d'avoir pris le développement exceptionnel qu'on a constaté en France. Toutefois, un élan s'est manifesté dans certains pays où des groupes un peu plus pressés ont pris un certain caractère d'école. A peu près partout l'inspiration relève de nos maîtres dont les travaux ont été si appréciés que tous les musées d'Europe se sont empressés de recueillir des collections de leurs chefs-d'œuvre.

En Angleterre, à côté du peintre Leighton, du sculpteur Gilbert et de M. Bowcher, il faut surtout signaler le mouvement créé par notre compatriote Alphonse Legros, dont l'influence s'est manifestée si fortement sur les autres manifestations des arts. Curieux des techniques anciennes ou ignorées, il fut attiré par la médaille comme il l'avait été par la sculpture ou l'eau-forte, et prit modèle sur les grands médailleurs florentins du xve siècle. Avec l'aide de son ami Lantéri, il a formé, particulièrement dans le milieu féminin, un certain nombre d'élèves dont les œuvres, marquées à ce coin spécial, ne sont pas sans un réel intérêt d'art. Il faut citer les noms de la comtesse Feodora Gleichen, de Mme Verker Hamilton, de Mlles Hallé et Swainson, etc.

En Amérique, le sculpteur Saint-Gaudens s'est révélé comme un médailleur de premier ordre par un ensemble de plaquettes, dont quelques-unes ont même été conçues sous un format inusité, quant à la grandeur. Il est suivi de MM. Mac Monnies et John Flanagan.

Tandis que l'Allemagne proprement dite se montre très en retard,

— signalons toutefois, parmi les artistes impressionnés par les courants nouveaux, le nom de M. Mayer — l'Autriche-Hongrie tient, dans la médaille, une place exceptionnelle avec des artistes de mérite comme MM. Tautenhayn, Scharff ou Schwartz, dont les œuvres de caractère allemand, mais de manière française, traitent le portrait avec de fortes qualités expressives et pittoresques et manient avec une certaine ingéniosité l'allégorie. Il faut y joindre MM. Marschall, Pawlik, Klimt, etc. On le voit, c'est une petite école. Tout à côté, deux



Art et décoration.

Kautsch : Lenbach.

petits pays fournissent chacun un artiste de valeur : la Bosnie, avec M. Kautsch, à demi des nôtres par son élection de domicile parmi nous et par le caractère de son talent ; la Croatie, avec M. Franges, qui traduit les sujets rustiques avec une âpreté savoureuse.

En Belgique, il n'est point de statuaire qui, par occasion, ne s'exerce à la médaille, tels MM. Dillens, ou Van der Stappen, ou Charlier. M. Devreese, toutefois, s'est créé dans ce genre une petite spécialité précise et délicate.

IMPRIMERIE NATIONALE.

La Hollande, qui s'est associée à la Belgique pour créer une société des amis de la médaille, est un pays où cet art commence à être cultivé d'une façon suivie. L'impulsion a été donnée par M. Begeer, qui grave ses propres compositions ou celles dont les modèles lui sont confiés par MM. Wienecke, Miedema, Van der Tunk ou Junger. Parmi les jeunes graveurs originaux, il convient d'ajouter M. Faddegon, à demi Français, il est vrai, par ses études, qui s'annonce comme un des artistes les plus heureusement doués de son pays.



Art et décoration

Augustin Saint-Gaudens : Stevenson.

La Russie (Pologne ou Finlande) comprend des noms qui nous sont familiers : MM. Rasumny, Trojanowski, Mme Valgren.

Les pays scandinaves (Norvège ou Danemark) sont représentés par deux artistes assez particuliers, M. Throndsen, formé en France, et M. Skovgaard, doué d'un talent robuste.

Dans les pays latins, en Espagne, on relève un nom, celui de M. Ruiz Martinez, qui rappelle, lui aussi, avec goût l'enseignement de la France. Quant à l'Italie, nous trouvons Mme Lancelot-Croce, devenue italienne par son mariage, et dont le talent brillant semble, du coup,

avoir pris un certain accent animé d'au delà des Alpes. Nous trouvons surtout le sculpteur Trentacoste, dont les qualités de finesse, de mesure, de tact, se reconnaissent heureusement dans une série de médailles et de plaquettes nerveuses, fermes et délicates.

LA GLYPTIQUE.

Au début du XIXe siècle, la tradition de Jacques Guay, le graveur de Mme de Pompadour, s'affaiblit en son élève, Mayer Simon, de Paris, membre de cette nombreuse famille des Mayer Simon, dont M. Babelon fait remonter la généalogie jusqu'au XVIe siècle. La gravure sur pierres fines est et reste confondue pendant la première moitié du siècle avec la gravure en médailles, en ce sens que les deux arts sont simultanément cultivés par les mêmes artistes, Jeuffroy ou Tiollier, Domard ou Desbœufs.

Cet art, qui n'a cessé de vivre sur le souvenir de l'antiquité, reçut une sorte d'impulsion nouvelle, dès les premières années de l'Empire, grâce à la vogue créée par l'impératrice Joséphine. L'emploi en fut très répandu sous la Restauration et le règne suivant. Mais, observe justement M. Babelon, «la vulgarisation du camée, loin de donner à la glyptique un élan de réhabilitation artistique, ne fit, au contraire, que la faire descendre au niveau d'une industrie vulgaire»[1].

Après l'Exposition universelle de 1855, Napoléon III, intéressé par les envois de certains graveurs italiens, tenta une résurrection de cet art en France. Il commanda au graveur David le camée de l'*Apothéose de Napoléon Ier*, d'après le plafond d'Ingres, à l'Hôtel de Ville, camée célèbre par ses dimensions inusitées — puisque c'est le plus grand que l'on connaisse — et qui se trouve aujourd'hui placé au Musée du Luxembourg.

On y trouve également les œuvres de Galbrunner, de H. François, de Gaulard, de Georges Lemaire, de Lechevrel, de Tonnelier, d'Hildebrandt, etc.

[1] Ernest Babelon, membre de l'Institut, *Histoire de la gravure sur gemmes en France*, depuis les origines jusqu'à l'époque contemporaine.

C'est ce Musée, d'ailleurs, qui a recueilli les principaux échantillons de la production contemporaine. La glyptique, en effet, ne vit plus guère que des commandes de l'État; cet art, dans lequel se sont distingués des artistes exceptionnellement doués tels que H. François, n'a pas su se renouveler en s'associant aux autres arts précieux. La tentative de M. G. Lemaire d'enrichir le camée par un encadrement d'orfèvrerie est restée isolée, parce que ce principe d'association semble avoir été appliqué à rebours. Il ne faut pas considérer le camée comme une œuvre d'art qui se suffit, tel un tableau ou une statue, mais comme un élément d'enrichissement et de décoration de certains objets de prix. Que les graveurs essaient de faire entrer les pierres gravées dans la décoration des coffrets, bonbonnières, miroirs, etc., peut-être trouveront-ils le débouché inutilement cherché; mais surtout, c'est un conseil que leur donne M. Babelon et je me joins volontiers à lui puisque le Luxembourg est à peu près seul, avec le Cabinet des médailles, à s'intéresser au sort de la glyptique, que les graveurs se préoccupent du choix de la matière, de la qualité de la gemme, et, mieux encore, au lieu de s'arrêter longuement aux puérilités de combinaisons de couleurs avec les couches de la pierre, qu'ils se soucient davantage de leur sujet et de leur dessin. Il est douloureux de concevoir un travail précieux sur une composition et des formes médiocres. Il n'est pas, dans nos arts précieux, d'art plus précieux que celui du camée. C'est aux graveurs à se bien pénétrer de ces vérités, car l'avenir de leur art est dans leurs mains.



Revue l'*Art décoratif*.

D. Trentacoste : Plaquette.

III

L'ESTAMPE.

Aucun art n'a eu peut-être une histoire plus agitée que l'*Estampe* au cours du XIXe siècle. Elle traverse mainte crise à travers laquelle on croyait la voir sombrer à jamais pour se relever chaque fois sous une forme ou sous une autre, en brillant d'un plus vif éclat.



BRACQUEMOND : Érasme. (*Eau-forte.*)

Elle se présente, en cette période relativement limitée de cent années, sous les modes les plus divers de ses manifestations possibles : sous la forme du dessin gravé en creux, du dessin gravé en relief, ou même sous cette forme inattendue dans laquelle le dessin n'est plus obtenu par l'impression en creux ou en relief, mais comme par une reproduction automatique du travail de l'artiste : la lithographie. De même, elle revêt, avec une fortune égale, le rôle d'interprète ou celui de producteur original; elle passe des dimensions minuscules de l'*ex-libris* et de la vignette aux proportions colossales de l'affiche et

traverse tous les aspects du blanc et du noir pour atteindre à tous les effets de la couleur. On peut dire qu'à aucune époque antérieure, cet ordre d'expression de l'image ne s'est exercé sur un clavier aussi étendu.

La gravure en creux, sur métal, a été longtemps divisée en plusieurs genres correspondant aux instruments ou aux procédés employés. Les deux principaux sont la gravure au burin et la gravure à l'eau-forte, obtenues, l'une par l'incision du métal au moyen d'un instrument aigu et tranchant, l'autre par la morsure de l'acide sur les parties, découvertes à l'aide d'une pointe, d'une planche de métal préalablement protégée par un vernis.

Le «burin» est, au sens propre du mot, la gravure par excellence, puisque c'est le mode où l'artiste entaille véritablement le métal. C'est par ce procédé que débute le XIXe siècle, en lui conservant le caractère traditionnel de technique et d'interprétation hérité de la période précédente, avec des graveurs qui y avaient conquis déjà une légitime réputation : les Tardieu, les Bervic, les Desnoyers, etc. Mais, bientôt, la gravure suivait le mouvement général de refroidissement académique amené par le culte exagéré de l'antiquité et les doctrines dégénérées de David. Le beau métier de tailles savamment rangées, par lequel les burinistes étaient parvenus à traduire avec fermeté et décision et avec une couleur d'un doux éclat les chefs-d'œuvre des maîtres, ce beau et noble métier, d'allure impeccable, qui donnait à ces chefs-d'œuvre comme une autorité nouvelle et à leur traduction je ne sais quelle apparence de consécration, par un souci vain et fanfaron de virtuosité technique ou par des préoccupations fausses et stériles de style, tomba dans la monotonie, la mollesse, l'arbitraire et le convenu. Et l'on ne tentait de sortir de cette impasse que pour trébucher dans une autre, en s'inspirant du piquant banal et des manières faciles et dangereuses de la gravure d'Outre-Manche, à laquelle on venait de procurer une vogue momentanée. La lithographie et l'eau-forte, conçues comme des moyens d'expression si directs et si puissants aux mains des premiers romantiques, menaçaient de leur concurrence victorieuse la gravure au burin.

A ce moment, toutefois, du milieu où s'illustraient plus ou moins

correctement Forster, Martinet, Saint-Eve et surtout deux étrangers, Calamatta et Mercuri, qui continuaient dignement chez nous la grande tradition italienne des Morghen et des Toschi, apparaît l'une des plus hautes personnalités de la gravure au burin dans le cours du siècle : Henriquel-Dupont. Plus préoccupé que ses devanciers du modèle à traduire, plus attiré par les procédés voisins, la lithographie ou l'eau-forte, auxquels, par occasion, il touche avec bonheur, plus peintre en



C.-F. Gaillard : Dom Guéranger. (*Gravure au burin.*)

un mot, il résume tout l'art du passé dans une manière personnelle, blonde, vive et légère, d'un style élevé mais sans emphase, qui conduira le « burin » à travers nombre d'élèves formés à son long enseignement et célèbres par d'excellents travaux : les Huot, les Rousseaux, les deux François, les Bertinot, les Didier, les Blanchard, etc., jusqu'au maître qui renouvelle cet art en le bouleversant de fond en comble, jusqu'à Claude-Ferdinand Gaillard.

Car Gaillard fut vraiment un révolutionnaire. Non pas, certes, qu'il eût l'ambition de l'être; nulle âme ne fut plus respectueuse des

maîtres, plus religieusement attachée aux grandes traditions. Mais il choisit sa tradition. Après avoir hésité un instant à la suite des graveurs français du XVII[e] siècle, il se tourna, lui aussi, vers cette Italie que tous les hommes de sa génération, peintres et sculpteurs, nous l'avons vu, semblaient découvrir avec un enthousiasme nouveau. De plus, conscience ardemment éprise de vérité, au point même qu'elle était



Ch. Méryon : Le Stryge. (*Eau-forte.*)

tourmentée, à la fin, des crupules maladifs, il interrogeait tour à tour, avec une égale passion, pour ne pas dire une égale angoisse, la nature et les maîtres, dans le souci obsédant et d'une humilité toute ascétique, de supprimer les souvenirs de son éducation, de ses goûts, de son individualité, pour laisser passer dans toute la puissance de leur personnalité propre soit les chefs-d'œuvre des maîtres, soit les physionomies caractéristiques qu'il prenait dans la réalité. Et c'est de

cet esprit d'observation attentive, patiente et réfléchie, de cette passion et de cette haute abnégation que sont sorties ces incomparables traductions du *Gattemalata*, de l'*Homme à l'œillet*, des *Pèlerins d'Emmaüs*, et ces éloquents et expressifs portraits de sa tante, de dom Guéranger, de Mgr Pitra, de Léon XIII, de la sœur Rosalie, etc.



BRACQUEMOND : « La semaine russe. » (*Eau-forte.*)

Gaillard, — qui, rappelons-le, fut aussi un élève de Lecoq de Boisbaudran, ce qui peut expliquer la culture en lui, dès l'origine, de son sentiment profond de la réalité, — Gaillard était peintre en même temps que graveur et il faillit même, un jour, abandonner entièrement le burin pour la palette. Aussi s'explique-t-on qu'il se trouvât de bonne heure à l'étroit dans les bornes rigoureusement délimitées de la technique professionnelle. Il s'affranchit donc bientôt de la taille

rangée, de la coupe parallèle ou en losange, laissant à son burin le champ libre pour opérer ses modelés ou ses teintes et lui donnant même le secours de l'eau-forte ou de la pointe sèche. Il détruisit la classification tyrannique des genres parqués suivant les procédés ou même les instruments. On peut dire qu'il libéra la gravure.

A sa suite, les graveurs au burin ont suivi une tradition nouvelle, plus ouverte, plus libre, plus large, plus souple, plus apte enfin à traduire la diversité des chefs-d'œuvre peints. C'est à cette heure qu'en face de MM. Alph. Lamotte, Morse, Haussoulier, Danguin, ou de MM. Achille Jacquet et Jules Jacquet, déjà plus libres, qui continuent avec éclat la tradition académique, se distinguent brillamment dans la voie nouvellement tracée, MM. Burney, élève fidèle de Gaillard, Gaujean, que tente à l'occasion la couleur, et, plus jeunes, deux artistes qui ont maintenu au burin son antique gloire et se sont révélés les dignes héritiers de Gaillard, Émile Sulpis et Jean Patricot, celui-ci peintre et graveur, auteur de quelques pièces qui resteront historiques.

Bracquemond, qui a trouvé en parlant de son art des mots si heureux, indique comme but essentiel de l'eau-forte : «donner à la gravure de reproduction les allures de la gravure originale, dont l'eau-forte est particulièrement l'instrument». L'eau-forte est, en effet, au premier chef un art de peintre et jadis elle était aux mains exclusives des peintres. On ne connaissait pas les professionnels de l'eau-forte. Ce sont des peintres qui la relèveront d'ailleurs et lui donneront son premier éclat et son large essor avec la génération de 1830. Néanmoins, déjà en 1816, il faut citer une pièce que H. Béraldi regarde justement comme capitale et que Alphonse Legros offre à tous ses élèves comme le type le plus remarquable de l'eau-forte, le portrait de l'*Archevêque de Pressigny*, par Ingres.

A ce moment, pourtant, se dresse une rivale florissante, la lithographie, dans toute la fraîcheur de la nouveauté et des premiers chefs-d'œuvre qu'elle fait naître. Mais en 1828, Paul Huet, ému par les estampes de Rembrandt comme il l'avait été par ses tableaux, inaugure une suite de paysages à l'eau-forte, qui restent des pièces de premier ordre par leur intensité, par leur richesse, leur profondeur,

leur grandeur et leur style. C'est alors que l'*Artiste*, qui portait l'étendard du romantisme militant, voit se grouper, appuyant ses poètes et ses critiques, tous les jeunes combattants qui s'improvisent lithographes ou aquafortistes : Delacroix ou Decamps, Célestin Nanteuil, qui a droit à une place à part, Tony Johannot, Marilhat, Barye, etc.



J. Mac Neill Whistler : Venise. (*Eau-forte.*)

L'eau-forte s'introduit alors jusque dans le livre, qui joue à partir de cette date un rôle important dans l'histoire de l'estampe.

Un nouvel élan se produit entre 1840 et 1848, et l'on voit figurer en tête nombre d'artistes qui se sont conquis un nom glorieux comme peintres : Meissonier, Bléry, Charles Jacques, Chassériau, Hervier, Chaplin, le Chaplin de l'Auvergne et des cochons, qui n'était pas

encore le décorateur élégant et fade de petits boudoirs; et en particulier les premiers réalistes, curieux comme les successeurs auxquels ils ouvrent la voie, de métiers variés et de techniques nouvelles, et qui s'essaient si bien à l'eau-forte que quelques-uns, comme Edmond Hédouin, s'y fixent presque entièrement. Ce sont avec lui son ami Ad. Leleux, Jeanron, Édouard Frère, Penguilly-l'Haridon, Bonvin, etc. Nous arrivons transitionnellement à une nouvelle période, qui est la grande période de l'école française. Plus ou moins occasionnellement, tous les maîtres de la peinture s'y adonnent tour à tour, Rousseau ou Millet, Corot ou Daubigny et d'autres, moins grands peintres mais excellents graveurs, Saint-Marcel ou Achard. Une figure domine toute cette période comme elle paraît dominer notre histoire contemporaine pour l'estampe. C'est la grande, étrange, puissante et simple figure de Méryon, que Bracquemond, que Legros, que Seymour Haden n'hésitent pas à classer, suivant le mot de ce dernier, comme «l'un des plus grands artistes sur cuivre que le monde ait produits» et à placer immédiatement après Rembrandt. Ce n'est pas que ce voyant, qui accomplit ses plus beaux chefs-d'œuvre aux jours les plus obscurs de sa lamentable folie, ait laissé une œuvre d'inspiration ou de fantaisie, ou ait choisi dans la réalité des éléments extraordinaires par leur accent pittoresque ou leur caractère expressif. C'est un simple petit peintre des petits coins de Paris. Comme Rembrandt, comme Ruysdael et comme Hobbéma, il peint le paysage qui l'entoure, le milieu dans lequel il est né, et où il a vécu au retour de ses navigations sur l'Océan. Mais ces paysages, il les voyait, comme eux, dans leurs grandes harmonies, dans leur signification supérieure et, par une entente admirable du clair-obscur, une compréhension supérieure de la valeur des lignes, de l'importance de ces rapports de lumière et d'ombre qui, dans le paysage comme dans la figure, constituent le modelé, par la décision et l'autorité simple et sans jactance du métier, il créait de ces architectures et de ces bâtisses de la vieille Cité : le *Petit Pont*, la *Morgue*, *Saint-Étienne-du-Mont*, le *Pont-au-Change*, la *Pompe Notre-Dame*, le *Pont-Neuf*, l'*Abside de Notre-Dame*, etc., des images définitives qui subsisteront en dehors de leur intérêt particulier, de leur représentation contingente de lieux

déterminés, parmi les productions les plus hautes de notre époque et comme des types classiques auxquels les graveurs futurs seront tenus de se référer. Et c'est ce qui explique l'influence grandissante de Méryon jusque chez les générations dernières aussi bien en France, depuis Félix Buhot ou Auguste Lepère jusqu'à Béjot ou Huart, qu'en



Art et décoration.

Helleu : Étude. (*Pointe sèche.*)

Angleterre, depuis son contemporain et enthousiaste admirateur Seymour Haden jusqu'aux élèves de Legros, suivant les conseils de leur maître.

Voici justement l'heure où les procédés issus de la photographie

commencent à prendre ce développement qui deviendra prodigieux à la fin du siècle. La concurrence à la gravure s'annonçait sans merci et Burty, en 1867, à propos de l'Exposition universelle, pouvait prophétiser avec vraisemblance la fin de l'Estampe. Mais la crise prédite ne se manifesta que plus tard, en produisant d'ailleurs des résultats inattendus.

La date à laquelle écrivait Burty appartient pourtant à la période la plus brillante de l'eau-forte; les vingt années qui suivirent marquent son apogée. A côté de Méryon, Bracquemond, esprit curieux, investigateur, audacieux, que nous verrons tour à tour graveur, peintre, céramiste, architecte, émailleur et orfèvre, sans parler de l'écrivain qui a traité avec une intelligence si méthodique et si lucide ces questions de technique, Bracquemond se faisait déjà un nom avec le *Battant de porte;* il se plaçait hors pair dans la gravure originale soit par ses portraits, soit par ses études de paysages et d'animaux et surtout d'oiseaux domestiques, oies, canards, coqs, sarcelles, en s'inspirant dans ses décorations des principes des Japonais qui, grâce à lui, commençaient à intéresser la curiosité avec une attention plus critique; dans la gravure de reproduction, il pénétrait avec une assimilation si intelligente les œuvres des maîtres, qu'il pouvait traduire avec une aussi magistrale fidélité l'*Erasme* d'Holbein, la *Source* d'Ingres, la *Rixe* de Meissonier ou le *Boissy-d'Anglas* de Delacroix.

Nous avons déjà vu, dans l'*Hommage à Delacroix* de Fantin-Latour, le portrait de Bracquemond, associé à ceux de Manet, de Whistler, de Legros, de Fantin lui-même. Joignez à ce groupe Gaillard, qui y touchait par certains côtés, puisqu'il était un de leurs condisciples, comme encore Ribot, Vollon, Roybet, Tissot, Buhot — celui-ci graveur dans l'âme, anxieux de la « belle épreuve », soucieux des impressions, des papiers, des encres —; plus à part le curieux et sauvage Bresdin, le *Chien-Caillou* de la légende de Champfleury; vous avez là le point de départ du plus vaste et du plus riche mouvement graphique. On s'était d'abord réuni chez l'imprimeur Cadart. Fantin-Latour y donnait une nouvelle impulsion à la lithographie assoupie; Legros préludait à sa carrière abondante de dessinateur sur cuivre, viril, puissant et dramatique, par ses premières eaux-fortes d'un réalisme si aigu et d'un



Revue de l'Art ancien et moderne.

Félix Buhot : Le débarquement en Angleterre. (*Eau-forte.*)

travail à la fois si âpre, si naïf et si précieux. Whistler créait un genre de croquis tout à fait originaux et savoureux, et son beau-frère, Seymour Haden, d'abord connu en France grâce à la clairvoyance de Burty, publiait chez Delattre ces études magistrales de la Tamise qui ont fait de ce chirurgien, aquafortiste par occasion, l'un des premiers graveurs originaux de notre temps. Non loin, Jacquemart inventait une spécialité de gravure de bibelots, dans laquelle il est resté inimitable. Buhot cependant, et surtout Guérard tentaient de rivaliser avec cette prodigieuse virtuosité. Enfin, au même moment, et à côté, se



Art et décoration.

A. Lepère : Chanaan (planche extraite de l'*Image*).

levait le groupe admirable de maîtres qui se consacraient plus spécialement à la reproduction des chefs-d'œuvre, créant eux-mêmes des chefs-d'œuvre qui répandaient une gloire nouvelle sur l'école française de gravure. Ce sont Léopold Flameng et Waltner, Chauvel et Boilvin, Rajon et Courtry, puis à côté, Gaucherel et Lalanne, Champollion et Lalauze, Laguillermie et Mongin, Lerat et Damman, Lecouteux et Monziès, pour aboutir plus tard, en descendant toujours vers les plus jeunes, à Mordant, Boulard, Peyrau, Ardail, Coppier, etc.

Après cette grande poussée, toutefois, la prédiction de Burty mena-

çait de s'accomplir. Les procédés photographiques frappaient la gravure de reproduction d'une atteinte irrémédiable, en ce sens que les artistes perdaient de ce fait à la fois un gagne-pain, un moyen de se former et que l'occasion de se distinguer par quelque grand ouvrage était chaque jour réduite. Mais, phénomène curieux, la gravure trouva dans ces circonstances critiques la raison d'un nouvel essor. Dégagée de l'obligation de renseigner et de vulgariser, restreinte très limitativement à son rôle purement artistique, elle évolua vers les travaux originaux, trouvant dans le milieu des peintres des recrues exceptionnelles telles que Besnard, Pissaro, Paul Renouard, Gœneutte, Raffaelli, Auguste Lepère, Helleu, Jeanniot, Legrand, Michel Cazin, Leheutre, Desouche, Louis Morin, Ch. Maurin, Dauchez, Boutet, Loïs Delteil, etc., jusqu'à Béjot et Huard, héritiers de Méryon ou à l'Arménien Chahine; tandis que d'un mode qui n'était usité jadis qu'accessoirement comme complément au travail du burin et de l'eau-forte «la pointe sèche», Desboutin créait un genre où il s'illustrait par nombre de portraits dont certains supportent la comparaison avec ceux de Rembrandt, genre dans lequel Rodin, initié par Legros, traçait par manière de distraction quelques pièces incomparables, telles que ses portraits de Victor Hugo.

Enfin la gravure sur métal, elle-même, suivra le courant qui entraîne la gravure sur bois ou la lithographie vers la couleur, et l'estampe en couleurs refleurit, après les tentatives de Guérard, sous l'impulsion particulière de Raffaëlli.

A l'étranger, pour être moins intense, le mouvement des arts graphiques a aussi son intérêt. En Angleterre, notamment, où après les essais de manière noire et de gravure sur acier qui marquent les débuts du siècle, apparaît tout un groupe de graveurs originaux, d'ailleurs, nous l'avons vu, affilié au nôtre. C'est Seymour Haden; son beau-frère Whistler, que l'Amérique peut également revendiquer; Edwin Edwards, les frères Heseltine, le colonel Goff, etc. Puis, formés à l'enseignement de Legros, au Slade School, des artistes plus jeunes dont quelques-uns méritent une place tout à fait à part comme graveurs, tels MM. Strang, portraitiste, fantaisiste et paysagiste, Cameron,



Art et décoration.

A. Lepère : Nantes en 1900. (*Bois.*)

dans la voie de Méryon, sir Charles Holroyd, plus près de Rembrandt. Il faut y joindre le peintre Brangwyn.

En Amérique, nous rappelons le nom de Whistler et de son élève Pennell, et nous signalons la délicieuse série de figures enfantines à la pointe sèche de miss Mary Cassatt, qui s'est aussi essayée à l'image en couleur à l'imitation des Japonais.



Art et décoration.

Lucien Pissarro : Dans le jardin. (*Bois.*)

Les Allemands ont Koepping, élève de Waltner, qui s'est fait un nom illustre dans la reproduction et tout un groupe de peintres graveurs originaux tels que Liebermann, Max Klinger, Geiger, Greiner, etc. Les Belges se livrent surtout à la gravure originale, avec

MM. James Ensor, Baertsoen, Laermans, etc. M. Dansette s'est pourtant fait une place dans la reproduction. En Hollande, le chef de l'école de peinture, Josef Israëls, a donné encore l'exemple. Son influence, associée au souvenir de Rembrandt, a créé toute une jeune école florissante dans laquelle se distinguent très particulièrement MM. Bauer, Witsen, Dupont, Zilcken, Storm de Gravesande, Bosch, Karsen, etc. En Suisse, il faut signaler MM. Burnand, Piguet, Van Muyden, M[lle] Breslau. En Italie, rien d'exceptionnel depuis les célèbres graveurs au burin du commencement du siècle. En Espagne, le grand nom de Goya n'a pas trouvé de suite digne de ce nom, sauf celui de Fortuny. En Suède, une figure tout à fait à part de peintre-graveur : Anders Zorn.



Honoré Daumier : « Nous nous sommes bien amusés! » (*Lithographie.*)

La gravure sur bois est proprement ce que Bracquemond[1] appelle « la gravure en taille d'épargne », celle qui fournit à l'impression les reliefs obtenus à la surface de la planche après que l'outil a fait tomber les parties inutiles du bois. C'est-à-dire que l'office du graveur est de dégager le trait du dessin tracé sur la face du buis en coupant ou en creusant la matière dans toutes les parties blanches.

[1] Bracquemond, *Étude sur la gravure sur bois et la lithographie*, imprimé pour Henri Béraldi. Paris, 1897.

Il s'ensuit que la gravure sur bois suppose à la fois un dessinateur et un graveur, réunis quelquefois, mais rarement dans la personne d'un seul et même artiste. C'est ce qui a peut-être été une des causes les plus fâcheuses de la décadence du « bois ». Car si, comme le dit toujours excellemment Bracquemond, « on ne saurait abuser du dessin..., il y a des excès de métier, de fausses interprétations de procédés ». On veut faire preuve de savoir, de virtuosité, on est disposé aux tours de force. On croit ainsi faire œuvre d'artiste. Les graveurs sur bois qui, pendant toute la durée du mouvement romantique, s'étaient consacrés à la traduction fidèle des chefs-d'œuvre de Meissonier, de Gigoux, de T. Johannot, etc., pour le « livre » qui était en pleine renaissance, ces praticiens souples, nerveux et intelligents eurent un jour l'ambition de se libérer de la servitude de la typographie, d'opérer en artistes. Ils envièrent l'estampe, firent du bois détaché, rivalisèrent de tailles avec le « burin », imitèrent ensuite le croquis à l'eau-forte pour finir par pasticher la photographie.

Car s'il est un mode de l'estampe qui ait été douloureusement atteint par les procédés photographiques, c'est bien celui-ci. Le dessinateur a d'abord été remplacé par le cliché photographique, reporté directement sur le bois. Il s'en est suivi un premier ordre de bouleversements, car le graveur habitué à dégager un dessin formulé par des traits déterminés, a été obligé, pour traduire cet estompage flou de la teinte photographique, d'inventer un système d'interprétation. Au travail du trait succéda donc le travail de la *teinte,* travail en contradiction avec le caractère de cette technique et qui dévoya longtemps les graveurs. Mais, autre bouleversement plus grave, la photographie ou du moins les procédés qui en sont issus dépossédèrent bientôt le bois du journal, de la revue et du livre où le « procédé », le « simili », régna en maître. Ce fut la ruine des graveurs et la fin de la gravure.

C'est alors, en pleine crise, que se produisit, plus significativement encore que dans l'eau-forte, ce phénomène curieux de résurrection par l'évolution vers l'estampe originale, celle où le dessinateur et le graveur ne sont plus qu'un même artiste ayant quelque chose à dire qui n'est pas seulement un renseignement ou un document,

mais une impression ou une émotion et s'adressant non plus à la foule indifférente, mais à un public étroit et choisi.

L'homme de cette résurrection est celui qui a été dans notre temps l'incarnation même de la gravure sur bois. J'ai nommé Auguste Lepère. Peintre au fond de l'âme et si bien peintre que, à travers toute sa carrière de graveur, il a évolué lentement, avec une patience tenace, sans jamais perdre de vue l'heure, enfin venue, où il pourrait se donner le loisir de faire de vrais tableaux avec de la vraie couleur, Lepère a conquis de très bonne heure une prodigieuse technique de coupeur

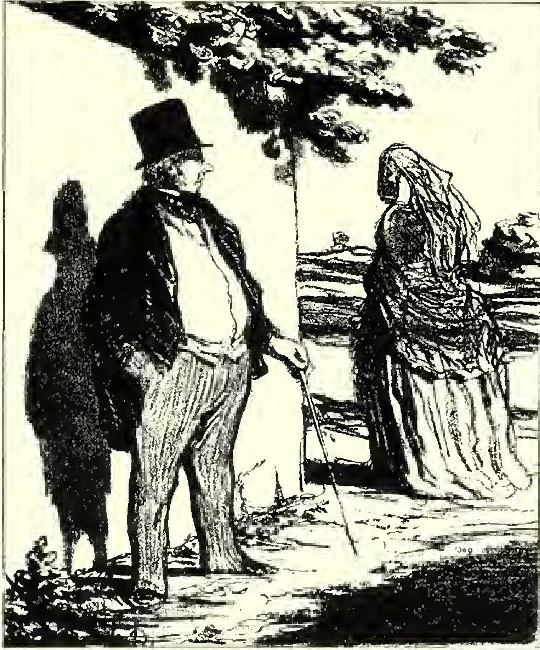


GAVARNI : Les Petits malheurs du bonheur. (*Lithographie.*)

de bois et même à l'occasion, comme on le voit par une œuvre assez importante, de dessinateur sur cuivre. Les premiers bois qui le firent remarquer étaient conçus dans cette manière alerte, vive, pittoresque et mouvementée, imaginée par ce rare et singulier dessinateur que fut Daniel Vierge et aussi par cet artiste spirituel, délicat et animé que fut Edmond Morin. Il s'illustrait bientôt par des planches exceptionnelles des vues de Paris, — où il reprenait à sa façon le rêve de Méryon, — de Rouen ou de Londres, dans lesquelles le caractère des architectures, la sensation de l'atmosphère, la distribution de la lumière étaient

rendus avec un sentiment très rare des valeurs et une maîtrise extraordinaire dans l'exécution. Jamais, à aucune époque antérieure, le bois n'était parvenu à résoudre ces difficiles problèmes de clair-obscur et d'enveloppe et de manière à pouvoir lutter avec les autres procédés de l'estampe et jusqu'avec la peinture elle-même. Mais arrivé au terme de l'habileté technique, Lepère sentit, avec un jugement peu commun, que c'était là une impasse et que, si brillants qu'en fussent les abords, l'avenir de la gravure sur bois n'était pas dans cette voie sans issue. Il rebroussa donc brusquement en arrière, vers les vieux xylographes du XVI[e] siècle qui taillaient simplement leur planche au canif, dédaignant même par occurence la matière tendre, nette et égale du buis pour couper avec hardiesse dans la substance molle et filandreuse du sapin. Il renonçait du coup aux artifices de ces *teintes* obtenues comme mécaniquement sur les fonds, dont il savait se servir avec une dextérité, un tact et une intelligence exceptionnels, pour revenir purement et simplement au fac-similé du trait. Ce fut un vrai réveil pour la gravure sur bois. Lepère fut suivi avec enthousiasme par ses confrères. Ils l'entourèrent dans l'*Image* (1897), recueil qu'il fonda et dirigea dans ses douze numéros qui feront date pour l'histoire de cet art à notre époque et l'aidèrent à organiser, à l'École des Beaux-Arts, l'*Exposition de la gravure sur bois*. La tentative de résurrection de Lepère ne s'arrêta point là; le goût du public s'étant porté vers la couleur, il poursuivit le redoutable problème des impressions en couleur, s'inspirant des Japonais dans leurs principes d'esthétique et de technique et réalisant quelques planches mémorables, telles par exemple, sa *Procession devant la cathédrale de Nantes*. Mais un service autrement signalé qu'il rendit à son art fut de faire revivre le livre illustré par le bois. Il y fut aidé, assurément, et on ne doit point l'oublier ici, par un amateur exceptionnellement clairvoyant et érudit, M. Henri Béraldi, qui, non content de se constituer l'historien de la gravure moderne et de recueillir, près des chefs-d'œuvre d'autrefois, les meilleurs ouvrages d'aujourd'hui, se préoccupait d'en faire naître. Il en fournit l'occasion à Lepère, en lui confiant l'exécution de divers ouvrages : *Paysages parisiens*, *Paris au hasard*. Cet exemple fut suivi par d'autres amateurs, tel M. Lotz-Brissonneau, de Nantes,

qui lui confiait *Nantes en 1900*, telle la Société des cent bibliophiles français, qui, à l'instigation de M. Roger Marx, comme suite à son premier livre de la *Bièvre* par Huysmans, lui commandait *A rebours*, du même écrivain. Lepère qui s'était fait imprimeur en taille-douce et sur bois, se fit aussi typographe. Sauf le texte et le papier, tout sortit de ses mains : dessins, gravures, caractères, tirage. Le vrai livre d'art était ressuscité.



Honoré Daumier : «Regrets». (*Lithographie.*)

Comme on le voit, l'histoire de Lepère, c'est l'histoire du bois dans ces trente dernières années. A côté de lui se faisaient dans la reproduction une place digne des Porret et des Lavoignat, interprètes des chefs-d'œuvre romantiques, à la suite des Boetzel, des Méaulle, des Huyot, des Léveillé, des Baude, des Pannemaker, des Bellanger, célèbres par maints savants ou délicats ouvrages, les Florian, les Beltrand père et fils, les Paillard, Perrichon, Prunaire, Ruffe, etc., sans parler, au point de vue original, des grandes estampes en couleur dans lesquelles M. Henri Rivière, émule des Japonais, répand avec un sens décoratif tout personnel ses impressions si justes de nature, sans oublier, non plus, M. Valloton, l'apôtre du bois au

canif, le Dr Paul Colin, qui le suit dans cette voie, et M. Lucien Pissaro qui, ainsi que Lepère, s'est voué, à Londres, à la confection intégrale de livres artistiques.

A l'étranger, c'est en Angleterre que le bois a pris l'extension la plus grande et la plus originale. C'est d'eux que nous tenons au début du siècle nos premiers graveurs de vignettes. Ce goût qui se maintint jusque dans le journal satirique avec les bois d'après les dessins de Keene, de Leech ou de Du Maurier, s'est relevé avec le préraphaélisme qui reprit, entre autres industries, celle du livre. William Morris et Walter Crane s'y signalèrent et, après eux, MM. Aubrey Beardsley, Robert Anning Bell, Byam Shaw, etc. L'influence de Legros se manifesta aussi de ce côté et forma MM. Strang, Shannon et Ricketts. On doit signaler aussi dans le genre de Valloton les travaux de M. Nicholson.

En Allemagne, il convient de citer après le grand Menzel, dont les dessins ont donné tant d'éclat à l'illustration allemande, les dessins pittoresques ou macabres de M. J. Sattler, admirateur fervent des vieux maîtres et héritier posthume de Réthel.

La lithographie occupe une place exceptionnelle dans l'histoire de l'estampe contemporaine. Rivale heureuse de la gravure, elle a ceci de particulier qu'elle n'est point, à proprement parler, un art graphique. Elle ne comporte, en effet, aucun procédé spécial, aucun du moins qui soit le fait de l'artiste. Car les manipulations que nécessite la pierre sont l'ouvrage exclusif de « l'essayeur », de l'ouvrier chargé de la préparation du tirage. La pierre, d'ailleurs, à l'encontre de ce que l'on croit vulgairement, ne subit, à sa surface, aucune altération qui détermine un creux ou un relief. Le procédé de Senefelder se résume dans une sorte d'autographie du dessin tracé à la surface de la pierre. C'est-à-dire que l'œuvre de l'artiste consiste à dessiner sur la pierre au moyen d'un crayon savonneux particulier ou encore d'une encre *ad hoc* dont il se sert, soit avec la plume, soit avec le pinceau, absolument comme s'il ne visait qu'à un dessin unique et sans se préoccuper, hors certains petits points de propreté dont les professionnels se sont plu à exagérer l'importance, de l'avenir réservé à son travail. La

pierre ainsi dessinée subit, à l'imprimerie, une opération d'acidulage et de lavage qui a pour effet de rendre toutes les parties restées blanches réfractaires à l'encre du rouleau qu'on passera à sa surface, tandis que cette encre sera retenue sur les endroits touchés par le crayon, la plume ou le pinceau du dessinateur. Le lithographe n'est



Revue de l'Art ancien et moderne.

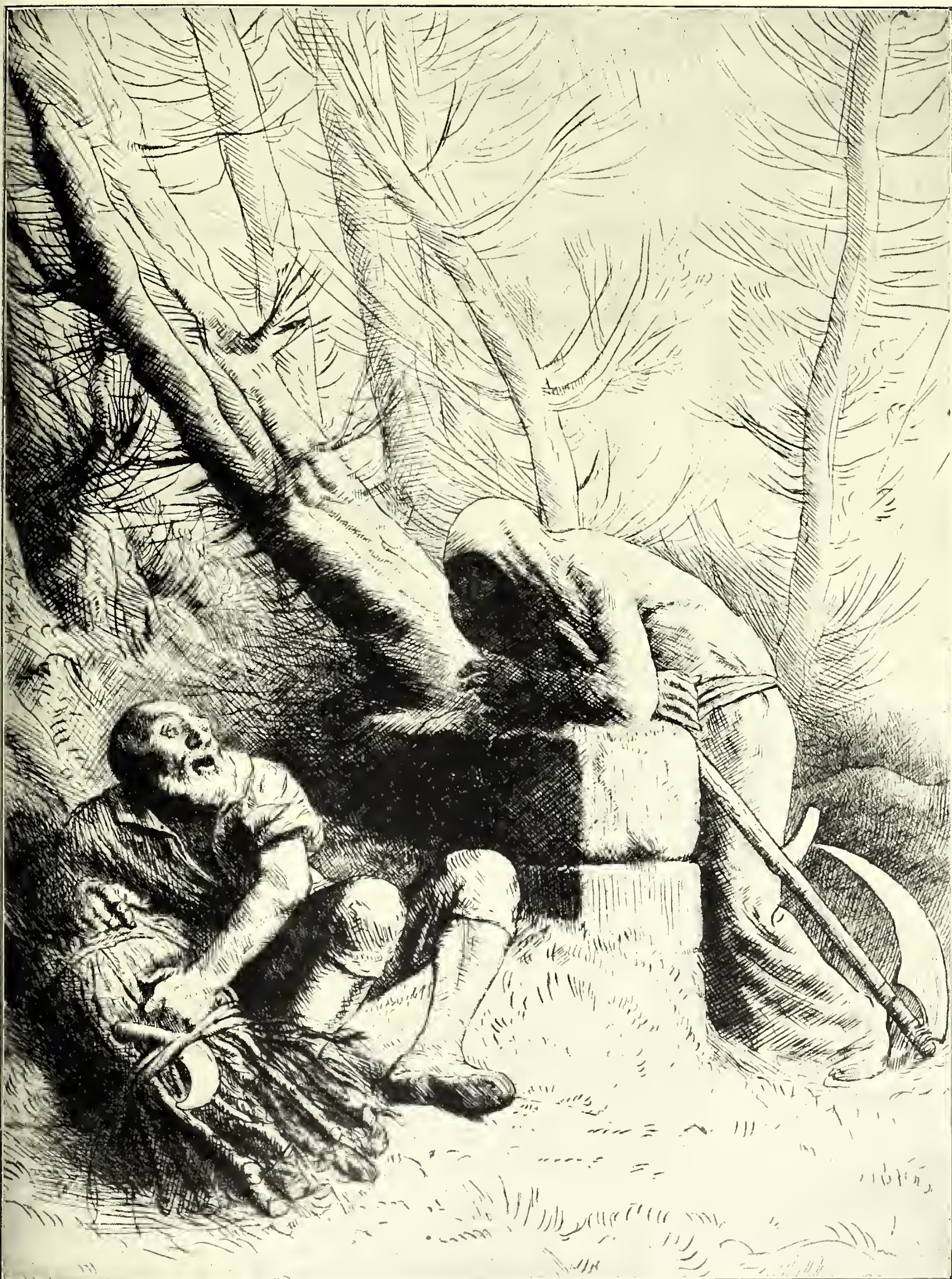
FANTIN-LATOUR : L'or du Rhin. (*Lithographie.*)

donc rien autre qu'un dessinateur, et la lithographie n'est pas autre chose qu'un des aspects de l'art du dessin. C'est la condition même de ce mode du dessin qui a fait sa fortune extraordinaire comme aussi c'est la méconnaissance de cette condition qui a causé ultérieurement sa décadence.

On connaît, car elle a été très souvent racontée, l'histoire de l'invention du Munichois Aloys Senefelder, pauvre acteur, auteur et musicien, qui cherchait le moyen de reproduire économiquement sa musique et ses pièces. Entre ses mains, comme entre les mains de ceux qui surent l'exploiter plus habilement que lui par la suite, entre autres en France, où elle établit sa capitale avec les André, les Engelmann, les Lasteyrie, sa découverte traversa une première période d'application exclusivement industrielle; mais bientôt, après quelques hésitations et quelques tâtonnements, elle conquit une vogue rapide sous la main des jeunes novateurs qui allaient bouleverser la face de l'école.

On était, en effet, au lendemain de la chute de l'Empire et en plein au matin du romantisme. Le succès des lithographies de Charlet, de Géricault, de Bonington, entraîne peu à peu l'adhésion universelle des peintres à un procédé si bien fait pour être l'instrument le plus rapide et le plus spontané de reproduction. Ce fut pour eux le moyen par excellence d'improvisation et d'échange. La lithographie porta bientôt à tous les coins du monde, multipliée magiquement, la pensée artistique de tous les maîtres et même la pensée politique de tous les citoyens, car l'image devint alors l'arme la plus populaire et la plus redoutable dans les grandes querelles pour la liberté; et l'image, ce n'était plus désormais que la lithographie.

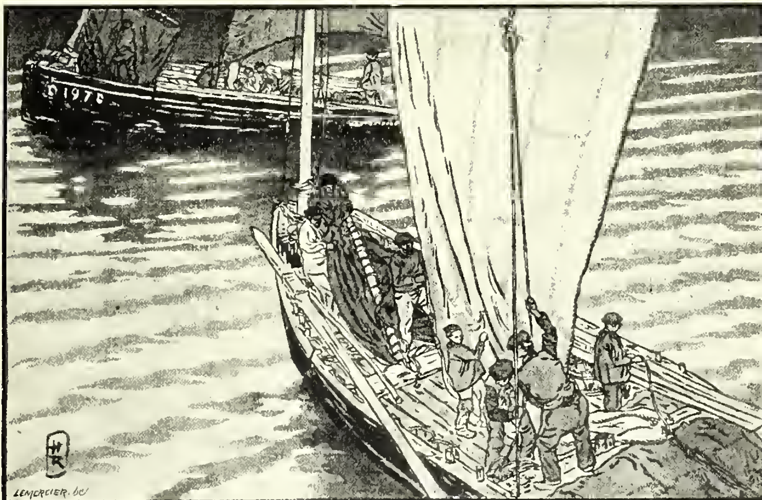
Dès le jour où l'on parut comprendre quelle merveilleuse ressource elle était pour la peinture, tous les artistes l'abordèrent. Les uns la courtisèrent un jour, les autres lui demeurèrent fidèles; tels, comme Charlet et plus tard Raffet, Gavarni ou Daumier, lui donnèrent le fruit quotidien de leur talent et lui durent une réputation qui devint la gloire. Mais on y vit passer tour à tour Girodet, Ingres et Prudhon, Boilly, Demarne ou Jean-Baptiste Isabey, puis les Vernet, père et fils, qui ne furent pas les derniers à être ses parrains. Et l'on arrive ensuite à tous ces maîtres qui lui ont fait produire des chefs-d'œuvre : Géricault, Barye, Delacroix, Bonington et Paul Huet, Decamps, Gigoux, Eugène Lami et Eugène Isabey, Deveria, Poterlet, Nanteuil et les frères Johannot. Et ensuite tous les dessinateurs humoristes et satiriques du *Charivari* et de la *Caricature*, avec Philippon, Traviès, Grandville, Trimolet, Henri Monnier, phalange remuante et comba-



Revue de l'Art ancien et moderne.

A. Legros : La mort et le bûcheron. (*Eau-forte.*)

tive que domine la grande figure de Daumier. C'était là le premier fonds de la lithographie originale, et c'est l'époque la plus féconde et la plus brillante. Ensuite, il faudra nommer Diaz, Lemud, Baron, Chassériau, Roqueplan, Jeanron, Hippolyte Bellangé, Gustave Doré, Bresdin, Bonhommé, peintre et lithographe des usines et des mineurs, Hervier, Cicéri, Grévedon, Léon Noel, etc., que dépassent les deux figures de Raffet et de Gavarni. L'un, historien militaire et peintre orientaliste, évocateur, après Charlet, de l'épopée napoléonienne, avec moins de verve à coup sûr et d'humour populaire, mais avec un accent plus élevé et plus véridique à la fois; l'autre, philosophe désabusé, aux mots amers et ironiques, bien dépassés aujourd'hui au bas des lithographies de ses successeurs de Montmartre, mais dessinateur d'une tenue et d'une élégance rares et l'un des plus chauds et des plus doux coloristes de la pierre.



Art et décoration.

Henri Rivière : Départ de marins à Tréboul. (*Lithographie.*)

La faveur témoignée à la lithographie ne pouvait manquer de la faire adopter pour la reproduction des œuvres peintes. Nombre d'éditeurs eurent recours à ce procédé commode et rapide, surtout à une heure où la photographie était inconnue et où l'eau-forte n'avait pas encore pris son développement. Certains artistes s'y adonnèrent, et plus d'un non sans mérite, tels que les maîtres Jules Dupré, Français et Gigoux ou tels que Sudre, Aubry-Lecomte, Mouilleron, Eugène Le

Roux et Jules Laurens. Plus tard même, Th. Chauvel, Sirouy, le peintre Émile Vernier accomplirent dans ce genre des reproductions exceptionnelles. Mais la lithographie côtoyait un précipice. Elle eut bientôt l'ambition de se substituer à la gravure ou, du moins, de rivaliser avec elle. Dans ces tentatives imprudentes, elle perdit son caractère premier de dessin chaleureusement improvisé pour prendre un aspect lourd et monotone de travail chargé et surchargé, où l'interprète, préoccupé de traduire toutes les valeurs et toutes les teintes de la peinture, couvrait d'un crayonnage menu, du fameux « grené », tout le fond du dessin, perdant absolument de vue ce principe que le papier constitue, comme le dit excellemment Bracquemond, le « foyer lumineux de l'estampe ».

La photographie, d'ailleurs, fait bientôt son apparition et détrône d'autant plus aisément la lithographie que celle-ci s'attache encore à l'imiter dans les infinies dégradations de ses teintes fondues et bouchées. L'eau-forte, en même temps, se réveille et sollicite avec ardeur l'attention des artistes. C'en est fait alors pour longtemps de la lithographie.

En 1861 apparaît la première tentative pour la faire renaître par l'aide de dessinateurs originaux. L'entreprise a lieu chez l'imprimeur Cadart et dans le groupe bien connu de ces réalistes qui se donnaient également mission de relever l'eau-forte. Cadart fit porter des pierres à Bracquemond, à Manet, à Legros, à Fantin, etc. Bracquemond, qui avait débuté comme lithographe, ne perdit jamais le sens de ce métier, en faveur duquel il a distribué dans ses écrits de si judicieux conseils. Fantin, seul, pourtant, répondit à la demande de l'éditeur par une planche qu'on jugea, sur l'heure, insuffisante. Il s'ensuivit un nouvel arrêt, mais, en 1873, il s'y remettait et, cette fois, persévérait avec ténacité, préludant au renouveau de la lithographie originale qui marque la fin du siècle.

Ce renouveau eut deux points de départ dans un double mouvement de solidarité entre les artistes reproducteurs d'une part et les originaux indépendants de l'autre.

Si atteinte que fut, en effet, la lithographie, et justement parce qu'on la sentait très atteinte, les professionnels, qui l'avaient retenue au bord de la chute définitive par une suite de travaux méritoires,

s'étaient réunis, sur l'initiative d'un des plus jeunes membres du groupe, esprit actif et intelligent, M. Paul Maurou, pour fonder la Société des artistes lithographes français, plus particulièrement constituée comme une sorte de syndicat professionnel destiné à veiller



Art et décoration.

E. Grasset : «Affiche de la librairie romantique». (*Lithographie.*)

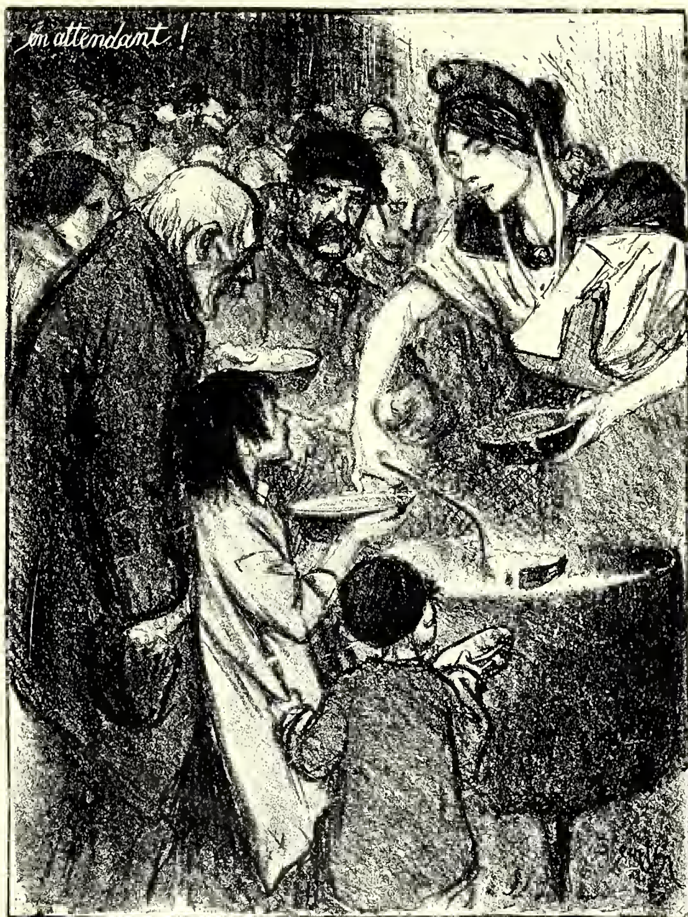
à la garde de leurs intérêts et à la défense de leurs droits, notamment devant les jurys des Salons. Ce fut un premier pas de fait. En même temps, à la suite de Fantin-Latour, s'éparpillaient quelques curieux isolés que les amateurs commençaient à distinguer et dont certains atteignaient même le grand public. C'était Chéret, qui donnait à la

IMPRIMERIE NATIONALE.

lithographie ce champ nouveau et prodigieusement fertile de l'affiche, estampe colossale qu'il entraînait vers la couleur, à laquelle les tirages sur pierre se prêtent si admirablement, et qui renouvelait également l'ancienne vignette de romances où avaient jadis brillé les Nanteuil, les Devéria et les Johannot, et dans laquelle le suivait, avec la chanson sentimentale ou rosse des cabarets de Montmartre, Steinlen. C'était encore Grasset, qui s'illustrait par la couleur dans l'affiche et aussi dans le livre; puis Dillon, qui faisait des infidélités à la peinture pour faire la propagande au crayon et à la pierre; c'était Alphonse Legros, qui crayonnait les images inoubliables du cardinal Manning, de Huxley ou de Tennyson; c'était Whistler, avec les exquises improvisations de ses légers croquis; c'était Odilon Redon et ses visions fantastiques, c'était Lunois, qui arrivait à imposer le lavis, découvert par le père de la lithographie, Senefelder, mais jugé impraticable et à peu près abandonné depuis; c'était Dulac qui, dans ses compositions d'un naturalisme mystique, créait des paysages si impressionnants de lumière et de couleur par des superpositions habiles, délicates et sobres de teintes dans les tirages. C'était Carrière, qui découvrait dans le procédé du lavis et dans la faculté, particulière à la lithographie, d'obtenir des blancs sur du noir, un nouveau mode si éloquent pour traduire en puissants et souples modelés les physionomies expressives de ses femmes et de ses mères ou des portraitures illustres. C'étaient, plus tard, Forain et Toulouse-Lautrec. Le second surtout, qui obtint avec des tirages en noir, et surtout des tirages en couleur, des effets encore inattendus. C'étaient encore des « passants », comme écrit Bracquemond, des peintres séduits un jour par cette technique aisée et par ses résultats exceptionnels. L'emploi du papier de report, préconisé par des essayeurs d'une habileté consommée, supprimait même pour les peintres le sentiment qu'ils faisaient un travail autre que le dessin accoutumé. Une propagande active de la part de certains écrivains qui présidaient à la fondation d'albums ou de publications spéciales, tels que l'*Estampe originale*, l'*Épreuve*, l'*Album des peintres-lithographes*, acheva l'ouvrage. Cette dernière publication, qui avait sonné le ralliement, fut la marraine d'une nouvelle société.

La faveur publique était si bien revenue à la lithographie, qu'en

1897 on crut pouvoir célébrer son centenaire par une vaste exposition qui réunissait au palais des beaux-arts, aujourd'hui détruit, de 1889, avec les chefs-d'œuvre du passé, les meilleurs ouvrages du présent. Lithographes traducteurs ou dessinateurs originaux s'y coudoyèrent et s'y mêlèrent. Ce fut, cependant, en face des résultats obtenus par ces derniers qu'un critique qui avait jusqu'à ce jour combattu pour le



Art et décoration.

Steinlen : En attendant! (*Lithographie.*)

relèvement de la lithographie originale, M. Henri Hamel, s'avisa de créer, sous la raison sociale de la publication qui avait préparé ce réveil, la Société des peintres-lithographes. Ce groupement s'est donné pour mission de reprendre la grande tradition qui a fait jadis la force, la richesse et la gloire de la lithographie en lui conservant ce caractère primesautier qui en fait essentiellement un art de peintre.

De jeunes artistes de valeur exceptionnelle sont venus, depuis une dizaine d'années, grossir le bataillon antérieur. Ce sont MM. Léandre et Abel Faivre, qui ont réussi dans la charge et aussi dans les sujets féminins les plus délicats, auxquels s'associe discrètement la couleur; M. Jean Véber, célèbre par ses estampes «rosses» ou féroces, issues du



Art et décoration.

Toulouse-Lautrec : «Le Divan japonais». (*Lithographie.*)

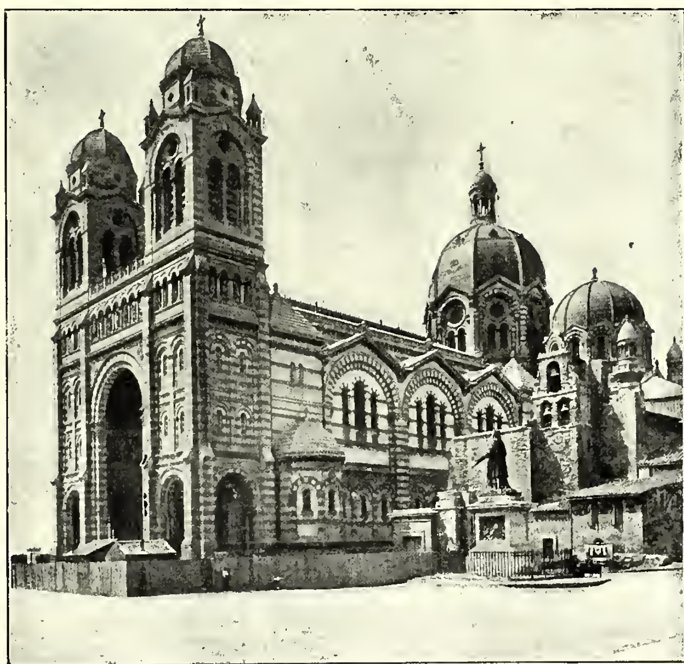
vieux Breughel et de Goya; Maurice Elliot, au contraire, fin, discret et distingué; Belleroche, au souple et large dessin; Bourgonnier, Bahuet, Karl Cartier, Mmes Abran ou Delasalle; Suréda, fougueux paysagiste de Flandre, d'Espagne ou d'Angleterre; Delfosse, Abel Truchet, Trigoulet, etc., tous lithographes et peintres, dont les expositions annuelles attestent l'originalité et les succès.

IV

L'ARCHITECTURE.

L'art de la construction au XIXe siècle présente une physionomie très mouvementée. C'est qu'il a subi deux grandes causes générales de trouble qui sont sans aucun précédent.

L'une de ces causes est d'ordre purement esthétique; l'autre d'ordre spécialement technique. La première est la conséquence du mouvement historique du romantisme; la seconde est le résultat du développement de l'industrie mécanique et de l'avènement de la construction en fer.



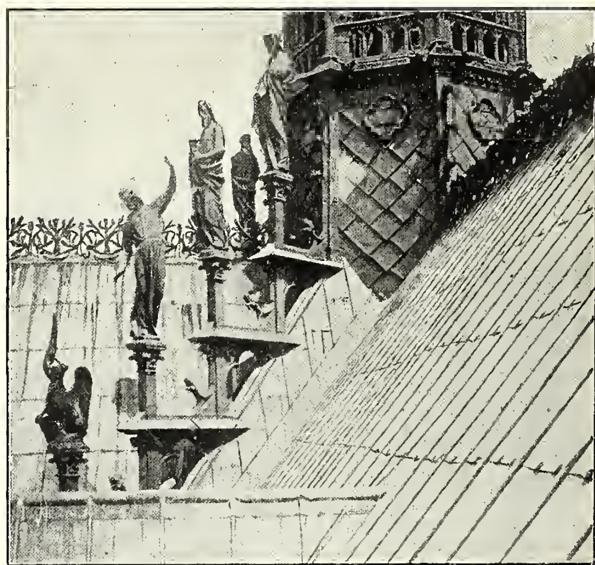
Art et décoration.

L. VAUDOYER : Cathédrale de Marseille.

Pour se rendre compte de l'importance de la première de ces causes, il faut considérer la filiation des styles dans le passé. Jusqu'à la veille et même jusqu'aux premiers jours du XIXe siècle, chaque génération avait hérité une série de formes et de formules qu'elle acceptait sans discussion, se contentant de les modifier d'une manière insensible, suivant des besoins qui ne changeaient pas beaucoup. Les

influences extérieures, les tendances, les goûts, malgré la fureur des modes ou des engouements passagers, s'y marquaient d'une façon plus ou moins discrète, sans jamais altérer visiblement le programme.

La plus grande crise se produisit au xv[e] siècle et au commencement du xvi[e], et l'on sait pourtant comment l'art proprement français et septentrional fit bon ménage avec l'art envahisseur d'Italie, s'en pénétrant, se l'associant avec toutes les transitions nécessaires, et se fondant en lui pour former cet art bien local de la Renaissance française, jusqu'au jour où il fut doucement supplanté par la prédominance des canons antiques. A partir de ce moment, Vitruve règne en



Art et décoration.

VIOLLET-LE-DUC : Base de la flèche de Notre-Dame.

maître, et les moindres écarts qui essaieraient de se manifester sont aussitôt réprimés. Les fouilles d'Herculanum, au milieu du xviii[e] siècle, et l'esprit révolutionnaire à la fin, ramenèrent bien vite aux principes de l'antiquité. Ces tentatives, d'ailleurs, quelles étaient-elles? Était-ce des velléités d'émancipation, quelque effort pour répondre à de nouveaux besoins et briser des moules connus? Bien loin de là, assurément! C'était tout juste un petit désir de nouveauté, d'amusement et de pittoresque.

Ces rares émotions que subit l'art français lui vinrent principale-

ment de son contact avec les civilisations d'Orient et d'Extrême-Orient. J'ai déjà signalé la part de cet apport exotique dans les arts plastiques ou les industries décoratives. L'architecture n'y fût, certes, pas insensible. Des exemples venus de haut, comme ceux donnés par Louis XIV lui-même, étaient faits pour être suivis. Le fameux «Trianon



Art et décoration.

Henri Labrouste : Bibliothèque Nationale. (*Salle de lecture.*)

de porcelaine», édifié en 1670, nous montre la part de cette esthétique extrême-orientale, si différente, si lointaine, dans la construction des édifices. Les fragments qui nous en restent attestent avec quel soin on s'attacha à la reproduction, par le stuc ou par la céramique, des éléments décoratifs empruntés à l'Extrême-Orient, et cependant

— les reproductions qui en ont été gravées en font foi, — rien absolument n'est changé dans le caractère architectural du bâtiment, dans la disposition des pleins et des vides, dans le système des supports, etc. Tout au plus trouve-t-on un petit piquant inédit, un condiment de nouveauté, un léger piment exotique qui relève cette architecture toute Louis-quatorzienne. C'est bien encore à l'art de l'Extrême-Orient que l'on doit ces laquages en blanc, en bleu et en gris qu'inaugurait le duc de Luynes, en remplacement des lambris dorés et des plafonds peints. Cela encore n'a-t-il point donné justement aux intérieurs du XVIII[e] siècle un caractère que nous nous plaisons à considérer comme français au premier chef. Sous le régent, sous Louis XV, sous Louis XVI, on multipliait les kiosques, les pagodes, les édicules chinois ou turcs dans les jardins devenus « anglo-chinois »; on répandait à l'intérieur les magots et les potiches et les mille bibelots de porcelaine, de laque et de jade, les soies brochées de Chine et les tapis ou les cotonnades de Perse et de Syrie; on couvrait les murs de toutes les chinoiseries et de toutes les turqueries dues au pinceau de fantaisistes, qui se documentaient quelquefois avec le soin de véritables orientalistes, et cet envahissement qui pénétrait la vie à travers tous les arts domestiques : ameublement, céramique, tissus, etc., toute cette inondation orientale touche si peu le fond des choses que les créations les plus excentriques qu'il produit, avec les chantournements du style rocaille, sont aussi nettement de l'architecture occidentale et française du XVIII[e] siècle qu'une commode à panneaux laqués de Riesener est un meuble français, ou que les assiettes de Strasbourg ou de Marseille, de Sinceny ou d'Orléans, sur lesquelles des Chinois pêchent à la ligne ou fument de longues pipes, restent, sans hésitation aucune, des faïences pleinement françaises. Le monde put changer, la Révolution put surgir, suivie de l'Empire, ce ne fut que pour aggraver l'ancienne servitude envers l'idéal antique. Il y a un abîme entre l'humanité de la veille et celle du lendemain; l'architecture, néanmoins, continue docilement et aveuglément le passé, déroulant régulièrement et sans à-coup le fil de l'ancienne tradition. De la Colonnade du Louvre aux Colonnades des palais de la place de la Concorde, de la Monnaie et du Panthéon à la Madeleine ou à la

Bourse, de Perrault à Gabriel et de Gabriel à Antoine et à Soufflot, pour aller jusqu'à Vignon et à Brongniart, que s'est-il passé de nouveau dans le monde? S'il ne restait que ces monuments pour en témoigner, quelles modifications annonceraient-ils dans la direction de la pensée d'un peuple à travers ces deux siècles d'humanité?

C'est que l'horizon de l'artiste était borné en arrière et en avant, qu'on vivait, positivement, pour l'heure présente, sans souci d'un passé si distant que tous les vestiges en étaient considérés comme



Art et décoration.

DUBAN : Vestibule à l'Ecole des Beaux-Arts.

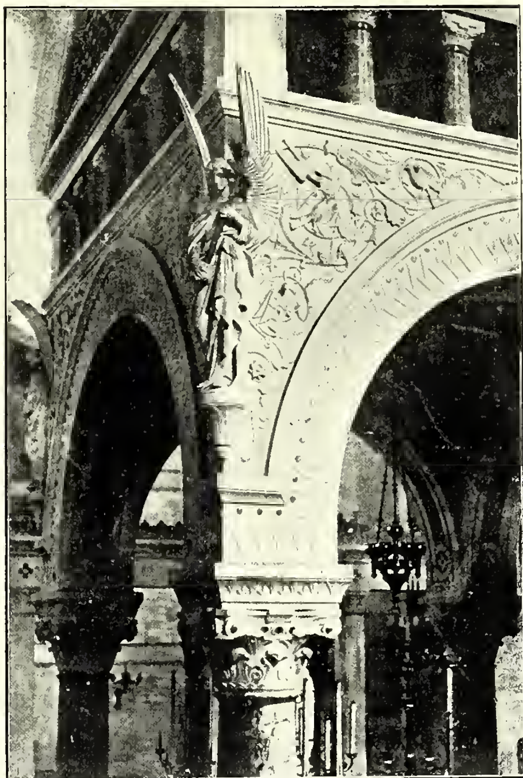
barbares, sans ces préoccupations, qui nous sont propres, de solidarité avec l'avenir. Chaque génération ne voyait guère au delà de celle qui la précédait et ne s'inquiétait point de ce qui adviendrait de l'héritage qu'elle laissait à la suivante. Rien ne dérangeait le point de vue habituel de la pensée. Nul doute ne venait troubler une religion solidement établie. On travaillait dans un état de certitude qu'il nous est désormais interdit de connaître, dans une ignorance bénie, avec un sentiment paisible et sûr de la supériorité du temps sur toutes les époques antérieures, les yeux dirigés immuablement avec une foi toute catholique vers les dogmes de l'antiquité.

Un beau jour tout cela changea. La pensée, brusquement réveillée par tant de commotions violentes, scrutait avec une curiosité avide toutes les formes antérieures de l'humanité et toutes ces formes à la fois. Nous avons vu, pour la peinture et la sculpture, les traces de cet état d'esprit qui se manifesta avec énergie sur les productions les plus diverses de l'intelligence. La rupture était complète entre la suite des générations. Désormais, l'imagination, émancipée, se portait avec une liberté inconnue vers toutes les choses du passé et principalement avec une sympathie ardente vers les origines nationales, vers cet art septentrional et chrétien du moyen âge qu'on avait injurieusement qualifié d'une appellation équivalente jusqu'alors à celle de «barbare»: *art gothique*. Si les études historiques proprement dites impressionnèrent fortement les lettres, toutes deux exercèrent sur l'architecture une action souveraine qui la transforma jusqu'à l'âme. Augustin Thierry et Michelet, Chateaubriand et Victor Hugo, sans oublier Walter Scott, firent naître la personnalité exceptionnelle de Viollet-le-Duc.

Tandis qu'en face des toiles truculentes de L. Boulanger, des vignettes de Tony Johannot, des figurines de Mlle de Fauveau et du baron de Triquety, se levait une sorte de genre «troubadour» qui fleurit innocemment avec la bourgeoisie des premières années du règne de Louis-Philippe; par l'érudition et la culture générale se formait un esprit nouveau de compréhension, de nature tout objective, hautement désintéressé : l'esprit de curiosité scientifique, l'esprit critique qui créait un état universel d'éclectisme.

C'en est fini alors de la certitude et de la paix. L'horizon est ouvert sur tous les points, et l'inspiration veut puiser à toutes les sources. Antiquité ou moyen âge, art grec ou art égyptien, art byzantin ou art gothique, art toscan, art de la renaissance française ou du XVIe siècle italien, art arabe ou art hindou, etc., l'architecture touche à tout, emprunte partout. Mais elle a perdu cet état premier d'ingénuité auquel elle devait la faculté d'absorption intime des éléments les plus hétérogènes. Elle n'opère plus, à travers le vaste répertoire de formes qu'elle a découvertes, que de savants démarquages, de doctes combinaisons de styles enchevêtrés. On compose, comme l'écrit judicieusement

M. Pascal[1], à propos des inspirations orientales, « sans l'âme de ces peuples, sans l'empreinte héréditaire ». Il n'y a plus d'art homogène, mais un chaos de restitutions, d'adaptations, une macédoine de tout ce qu'a produit le passé. Il en fut de même dans les arts qui relèvent de l'architecture, dans les industries du mobilier, et l'on sait, par suite de la propriété prodigieuse d'expansion des nouveaux procédés mécaniques, quelle cacophonie décorative fut créée dans les arts domestiques.



Art et décoration.

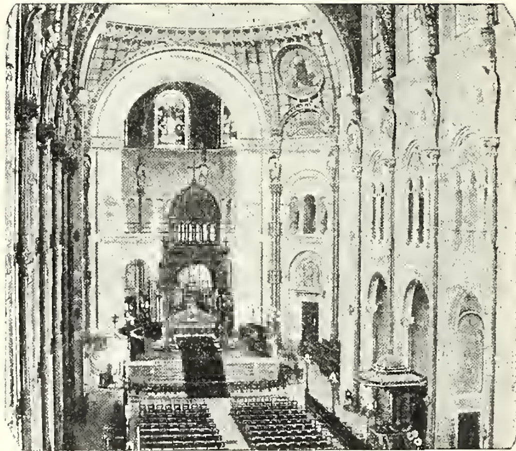
VAUDREMER : Ciborium de l'église Saint-Pierre de Montrouge.

Lorsqu'on s'aperçut du mal et qu'on voulut y porter remède, ce ne fut guère que pour mettre un peu d'ordre dans ce dévergondage d'éléments empruntés à toutes les époques et à tous les milieux et pour classer les styles avec des caractères expressifs de signification arbitraire. On fit des églises gothiques et des châteaux moyen âge ou Louis XIII, des palais renaissance, des villas pompéïennes, des palais

[1] Rapport du Jury international de 1900. Classe X. Architecture.

de justice antiques, etc.; dans les maisons elles-mêmes, à chaque pièce était attribué un style particulier : salle à manger Henri II, salon Louis XV, cabinet de travail Louis XIV, boudoir ou chambre à coucher Louis XVI. Il semblait que tout le passé eût travaillé pour nous et que ce ne fût plus la peine de créer.

Jusque vers le deuxième tiers du XIXe siècle, on n'avait guère employé, comme matériaux d'architecture, que le bois, la pierre ou la brique, qui n'est qu'une pierre artificielle. Le fer ne tenait dans la construction qu'une place limitée à la serrurerie, à la ferronnerie et à la quincaillerie. Tout d'un coup, il est appelé à un rôle de premier ordre, dans ses applications directes de martelage à la forge et surtout de fonte, grâce aux conditions nouvelles et extraordinaires des industries métallurgiques, développées par l'emploi généralisé de la houille, les premières utilisations de la machine, les facilités inconnues, et chaque jour croissantes, des transports.

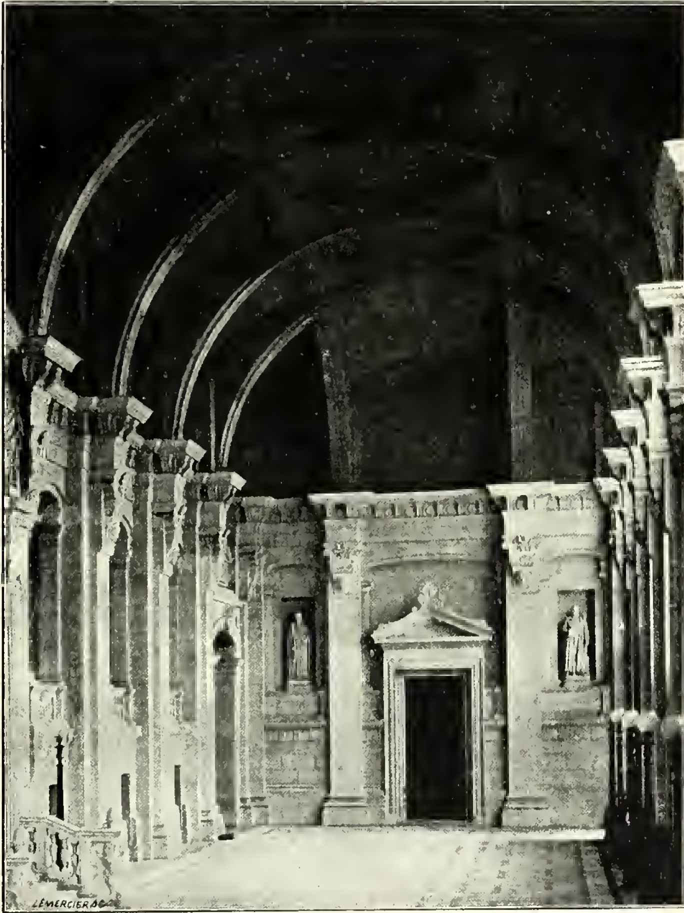


Art et décoration.

V. Baltard : Église Saint-Augustin; nef.

Les débuts du fer dans l'architecture furent d'abord timides ou timorés. On suivit longtemps les anciens principes de construction en se servant du fer pour remplacer le bois, comme matière plus résistante, plus à l'abri de la destruction, moins dispendieuse et plus légère, mais en le dissimulant toujours honteusement dans la construction. Les architectes en abandonnaient l'usage aux ingénieurs pour leurs usines, leurs ponts, leurs gares, etc. Les tentatives de Baltard, aux Halles centrales, à Saint-Augustin, et de Labrouste, à

la Bibliothèque Sainte-Geneviève ou à la Bibliothèque nationale, la construction de la gare du Nord, par Hittorff, ouvrirent les yeux des architectes sur les vertus spéciales de cette matière et sur les problèmes inattendus qu'elle permettait de résoudre : ouvertures de jours considérables, couverture de vastes espaces, légèreté, économie, etc. Mais la pierre gardait un vieux prestige aristocratique au-



Art et décoration.

L. Duc : Palais de Justice. (*Salle des pas perdus de la Cour d'assises.*)

près de cette métallurgie industrielle et roturière, et aux lois de statique sur lesquelles repose la construction en pierre, succédaient de nouvelles lois dynamiques, qui modifiaient du tout au tout les calculs des architectes sur la résistance et l'élasticité de la matière et sur les solutions nouvelles qu'elle permettait. L'architecture vécut donc longtemps mal à son aise dans un compromis entre des

traditions séculaires et scolaires dont elle avait peine à se détacher, et ces nouveautés séduisantes et inquiétantes.

Comme conséquence, longtemps après l'adoption du fer, on adapta aux éléments de construction qui en résultaient des formes décoratives



Art et décoration.

Constant Dufeux : Porte de bronze, au Panthéon; façade postérieure.

employées pour le bois ou la pierre : moulures, cannelures, chapiteaux, etc.

Les grands concours organisés par les expositions universelles, les palais même qu'elles firent naître, par la nécessité où l'on se trouvait

d'abriter de vastes étendues, de faire vite et économiquement, eurent assurément une grande influence sur la généralisation de l'emploi du fer dans la construction et sur une meilleure compréhension de ses caractères architecturaux. A l'origine, en 1855, le vieux Palais de l'Industrie, qui offrait le premier exemple de ces grands *halls* vitrés; beaucoup plus tard, en 1889, les palais des Beaux-Arts et des Arts



Art et décoration.

E. Train : Entrée du Collège Chaptal.

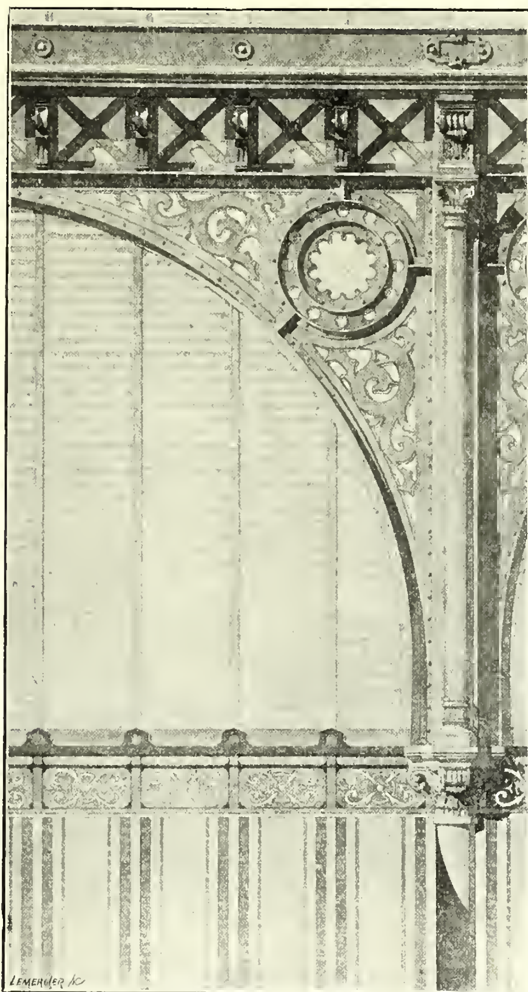
Libéraux, par M. Formigé, avec leur association si élégante du fer et de la céramique, et surtout le vaste palais des Machines de M. Dutert, et la tour de 300 mètres, célèbre aujourd'hui dans le monde sous le nom de son constructeur, M. Eiffel, étaient conçus dans la pensée de faire avancer d'un pas décisif cette architecture nouvelle à laquelle appartient l'avenir.

Au milieu de cette grande crise de transition vers une évolution nouvelle, l'architecture est, pourtant, loin de péricliter. Le XIXe siècle est un siècle où l'on construisit beaucoup. Désastres à réparer après deux périodes de révolution ou d'invasion, besoins nouveaux d'une société nouvelle, les édifices s'élevèrent en grand nombre : églises, palais, hôtels de ville, théâtres, écoles, bibliothèques, etc., sur tous les points de la France et notamment à Paris. Les deux époques où l'activité est la plus grande sont le second Empire et la troisième République. Sous Napoléon III, la jonction des Tuileries au Louvre, l'édification de la Trinité, de Sainte-Clotilde, de l'Hôtel de Ville, incendié et réédifié sous le gouvernement nouveau, de l'Opéra, etc., correspondaient au plan d'embellissement de la capitale qui fut réalisé par les tracés de Haussmann. Sous la troisième République, cette œuvre s'achève et se complète dans un caractère où se montre moins d'ostentation, mais plus d'esprit pratique.

Le vaste mouvement d'érudition qui ouvre cette nouvelle phase de l'histoire de l'architecture avait eu un effet particulièrement important; il avait imposé le respect des grands monuments du passé. Comme conséquence, à côté du courant de construction, il créait un courant de conservation.

Ce courant de conservation se portait sur tous les vestiges du sol national et principalement sur ceux qui avaient été antérieurement les plus dédaignés et dont les débris étaient ramassés au milieu de la Révolution elle-même, au musée des Petits-Augustins. Si Victor Hugo, avec *Notre-Dame de Paris,* ouvrait les yeux sur la grandeur et la beauté de ce majestueux et harmonieux chef-d'œuvre monumental du moyen âge, Viollet-le-Duc entreprit la démonstration méthodique des principes logiques de construction et de décor d'un art que l'amour-propre de la nation réclamait enfin comme une des plus belles manifestations de son génie; ses travaux de restauration ou de reconstitution, — tel par exemple le château de Pierrefonds qui est comme une œuvre personnelle, — et ses importantes publications érudites et ingénieuses eurent une influence universelle sur les tendances de l'art. C'est le point de départ d'une école de restaurateurs déjà ébauchée dès 1837, par la création de la Commission des monuments

historiques, avec son service d'inspection, de restauration, de relevés, ses musées, etc., comme aussi l'origine de la direction méthodique et rationnelle que suivit une partie de ses disciples.



Art et décoration.

A. MAGNE : Architecture en fer. Marché de l'Ave Maria.

Dans la construction proprement dite, cette direction archéologique se manifesta soit dans le domaine de l'art national, soit dans celui de l'art antique.

A une heure où les fouilles de Pompéi réveillent l'attention des artistes, on doit à ce renouveau de ferveur pour l'art antique, les travaux d'Hittorff (Saint-Vincent-de-Paul, Gare du Nord, Place de la Concorde), qui le font connaître sous le jour inattendu de la couleur;

IMPRIMERIE NATIONALE.

de Labrouste (Bibliothèque nationale et Bibliothèque Sainte-Geneviève), de Questel, de Révoil, de Duc (Palais de Justice), l'architecture symbolique de Constant Dufeux ou de Chipiez, celui-ci porté de préférence vers l'art funéraire, très développé en France dans la seconde moitié du siècle, etc., tous restaurant ou construisant, tandis que l'art romano-byzantin ou l'art gothique inspiraient diversement Lassus, Vaudremer ou Abadie, Vaudoyer ou Espérandieu. Avec les travaux de relevés des envois de Rome, se marque, en même temps, un retour vers l'art italien des palais de Rome et de Florence. Entre ces souvenirs antiques,



Art et décoration.

Dutert : Nouvelles galeries du Muséum. (*Détail de façade.*)

italiens ou français de la Renaissance, Duban restaure le Louvre, le château de Blois, bâtit l'École des Beaux-Arts, où Coquart lui succéda, et Daumet, qui suit Duc au Palais de Justice, achève de réaliser les projets du duc d'Aumale à Chantilly. Dans une sorte de style hybride qui caractérise le second Empire, Lefuel continue les Tuileries, soudées au Louvre de Visconti, tandis que Ballu termine Sainte-Clotilde, pastiche du gothique, et élève la Trinité dans un genre bâtard et mondain, au détail sans caractère et traité comme du mobilier. Enfin, le monument qui caractérise cette période par ses défauts comme



Art et décoration.

Victor Horta : Maison à Bruxelles.

aussi par ses exceptionnelles qualités est l'Opéra, de Charles Garnier. Ses exagérations décoratives sont d'un goût parfois discutable, mais par l'adaptation si heureuse et si juste de la construction au programme donné, il réalisait le problème difficile de marquer extérieurement les besoins dans le plan et les dispositions de l'édifice et créait ainsi un type devenu universel.

Une réaction réaliste se manifestait bientôt sous diverses formes. Elle affectait tantôt un caractère réellement pratique, tantôt des prétentions utilitaristes d'un esprit plutôt académique. C'est ce qu'on a pu appeler le style de «concours d'École», genre où tous les besoins semblent prévus, mais d'une façon comme idéale et abstraite et sans tenir compte, trop souvent, des conditions locales, économiques, etc. Les nouvelles générations, toutefois, paraissent désormais se préoccuper plus généralement des ensembles, par réaction avec l'école précédente, plus portée vers l'étude du détail décoratif.

Cette période s'étend jusqu'à nous; elle n'est pas la moins remplie, ni la moins variée, car elle comprend un nombre considérable d'édifices d'affectations les plus diverses. S'agit-il des grandes Écoles ou Universités, nous citerons : la Sorbonne, de Nénot, la Faculté de médecine de Bordeaux, de Pascal, le Muséum, d'André, et les nouveaux bâtiments, de Dutert, l'École de médecine, de Ginain, l'Université de San Francisco, par Bénard; sans oublier l'architecture édilitaire de collèges et d'écoles, dont Train (collège Chaptal) est le principal représentant. Comme hôpitaux, nous avons l'Hôtel-Dieu, de Diet; aux théâtres, nous trouvons les noms de Bernier (Opéra-Comique), G. Redon (Casino de Royan), Cassien-Bernard, etc.; aux églises, les noms de Lucien Magne (église d'Ermont), Guilbert (chapelle du Bazar de la Charité, église Arménienne); aux prisons, Alfred Normand (maison centrale de Rennes) et Poussin (prison de Fresnes); aux services d'utilité générale, services qui, dans notre temps, se sont développés en tout sens : Guadet (Hôtel des Postes), Scellier de Gisors (Dépôt des postes et télégraphes), Bouvard (caserne de la Garde républicaine, Bourse du travail), Laloux (gare d'Orléans), Genuys, etc.

L'architecture civile prend un grand essor soit dans la construction de magasins, maisons de banque, hôtels : Sédille (Magasins du *Prin-*

temps), Boileau (Magasins du *Bon Marché*), Corroyer (Comptoir d'escompte), Chédanne (*Palace-Hôtel*), Samson, etc., soit dans l'hôtel privé ou la maison de rapport, dont le caractère extérieur est manifestement changé depuis l'abrogation des anciennes ordonnances qui prohibaient toute saillie sur les façades et grâce, en partie, aux encouragements donnés par la Municipalité parisienne pour l'embellissement des rues.



Art et décoration.

G. Hobé : Villas à la Panne (Belgique).

Une nouvelle forme d'architecture était créée par les expositions universelles, à laquelle on devait le Trocadéro de Davioud et les palais des Champs-Élysées de MM. Deglane, Thomas et Girault, le pont Alexandre-III de M. Cassien-Bernard et les palais d'installations spéciales de MM. Blavette, Paulin, Loviot, Magne, etc.

Et dans toutes ces formes d'architecture, il ne faudrait oublier ni les orientalistes et les exotiques d'Extrême-Orient comme MM. Saladin ou Marcel, ni les décorateurs proprement dits comme M. Hector

d'Espouy (décoration du musée de Nantes, de l'établissement de la Bourboule, du grand escalier de l'hôtel de Castellane), etc.

Le mouvement de réaction pratique que nous avons signalé s'accentua sous une forme encore plus consciente et déterminée, avec une certaine préoccupation de propagande et d'enseignement. De l'étude attentive du passé et de l'examen logique des conditions nouvelles de la construction, grâce à l'emploi du fer et aux avantages conférés par l'outillage merveilleux de l'industrie moderne, sortit une conception de l'architecture plus conforme aux goûts de la société actuelle, à ses besoins d'aisance, de bien-être et de simplicité. C'est ce qu'on appela l'architecture rationnelle. Les principaux promoteurs de ce mouvement étaient MM. A. de Baudot et Lucien Magne. Il se manifesta de préférence, comme on pense bien, dans l'habitation privée.

Ce même esprit méthodique dans l'intelligence des rapports de la construction avec le plan qui doit commander à toutes les formes intérieures et extérieures du bâtiment, ce même souci de l'emploi logique des matériaux suivant leur nature, leurs propriétés physiques et leurs aptitudes décoratives, s'était manifesté, d'autre part, d'une façon originale, en Angleterre. L'esprit vraiment pratique dans la recherche du confort et de l'hygiène n'est-il point un apanage du caractère de ce pays? C'est de là qu'est déjà sortie l'évolution, toute moderne celle-ci, de deux industries qui intéressent directement, et l'une même le plus directement, la personnalité humaine : le costume et la carrosserie.

Ici, le faste des étoffes magnifiques et des modes toutes d'apparat était remplacé par la distinction sévère de tissus sobres et de coupes sans autre prétention que la simplicité et la commodité; là, à la pompe encombrante, pesante et inutile des sculptures et des peintures, des dorures et des panaches; était substitué un nouveau genre d'élégance, basée sur le choix raisonné des formes, exactement appropriées à leurs fonctions, et le goût discret des revêtements de cuirs ou de laquages. Une solution identique s'imposait pour la demeure de l'homme. Comment ne pas sentir, en effet, le défaut de convenance qui existe entre des appartements décorés et meublés en vue de former le cadre de la vie pour des personnages habillés avec des justaucorps de bro-



Art et décoration.

Ch. Plumet : Façade de maison, rue de Tocqueville.

cart chargés de passementeries et coiffés de perruques poudrées, et qui sont occupés par des habitants vêtus de complets en cheviotte ou de redingotes en drap d'Elbeuf, sans parler du chapeau à haute forme!

Cet esprit pratique, ce sentiment exact des nécessités de la vie privée, reçut une impulsion inattendue du mouvement à la fois esthétique et social créé par le préraphaélisme à sa deuxième incarnation et surtout par ses deux principaux apôtres, John Ruskin et William Morris. On connaît toutes les entreprises industrielles tentées personnellement par ce dernier pour renouveler l'art de la maison sous sa forme immobilière et mobilière. Souvenirs locaux remontant jusqu'à l'architecture du règne d'Élisabeth, réminiscences italiennes, impressions orientales ou extrême-orientales, style xviiie siècle français, etc., tout cela fut amalgamé avec beaucoup d'intelligence et de goût pour aboutir à un caractère de construction à la fois rationnel, élégant, simple et confortable, ce qu'on appela au moment où la vogue et les sots engouements firent naître des exagérations et des abus, le *modern style*. Les architectes des divers pays de l'Europe, avertis par la propagande des expositions et des revues spéciales, en furent unanimement bien que diversement influencés : en Allemagne, avec un goût emphatique et théâtral, en Autriche, pays d'assimilation, où ce genre s'acclimate et fructifie de suite, en Amérique, etc.

C'est peut-être en Belgique que ce genre de construction a pris son essor le plus complet et le plus instructif. C'est là, au point de vue proprement décoratif, qu'est né ce goût assez macaronesque de courbes agitées qui, hélas! n'a pas tardé à passer la frontière pour sévir jusque sur nos boulevards. Mais c'est là aussi qu'on s'est préoccupé avec le plus de hardiesse et le plus d'intelligence des problèmes soulevés par l'emploi des matériaux en conformité de leur caractère propre, et notamment du fer, de la distribution des pièces suivant les nécessités nouvelles de la vie, des conditions de l'éclairage artificiel, du chauffage et de toutes les autres commodités désirables, etc. C'est là aussi qu'on a le mieux tenté d'obtenir le sentiment du luxe et de l'élégance dans la sobriété, par le choix des belles matières, par l'accord entre l'architecture, la décoration, le mobilier et les apparences du costume d'aujourd'hui. Les expériences de MM. Horta, Van de

Velde, Hobé sont, si l'on veut les considérer sous leur véritable point de vue, d'un réel intérêt pour l'avenir.

En France, le mouvement rationaliste trouva un vif stimulant dans les essais produits en Angleterre et en Belgique. Après des tentatives plus ou moins osées, plus ou moins outrées ou plus ou moins pusillanimes, certaines se livrant à des exagérations décoratives d'un goût douteux, d'autres affectant une simplicité par trop modeste, il semble qu'on soit parvenu à trouver la mesure et qu'on puisse espérer pour un avenir prochain la formule complète d'un art où l'homme de notre temps ne détonne plus dans son milieu. C'est ce que fait espérer à divers titres le groupe d'artistes indépendants, parmi lesquels on peut signaler MM. Plumet, Selmersheim, Benouville, Frantz Jourdain, René Binet, Provensal, Guimard, etc.

V

LES ARTS DÉCORATIFS.

Il faut bien l'avouer, un peu avant l'ouverture de l'Exposition de 1900, tous ceux qui suivent avec quelque intérêt le mouvement des arts et des industries n'étaient pas sans inquiétudes quant au rôle que jouerait la France. On savait que des préparatifs considérables étaient faits à l'étranger, — et la suite nous a prouvé que ce n'était pas une supposition hasardeuse, — on était effrayé des conséquences possibles de toutes les luttes économiques entre le capital et le travail qui agitent notre démocratie et qui, d'ailleurs, constituent une des préoccupations les plus profondes de toutes les nations de l'univers. On parlait de la désertion des meilleurs ouvriers d'art appelés à prix d'or par certaines maisons étrangères, — et le cas s'était produit bien des fois ; — enfin on était surtout troublé et à plus juste raison, par le manque de direction qu'on avait cru constater jusqu'à ce jour dans les tentatives préliminaires.



Art et décoration.

J.-C. Cazin : Plat en grès décoré et émaillé. (*Musée du Luxembourg.*)

Ces inquiétudes étaient, par bonheur, très exagérées. Quelle qu'ait été la grande et admirable tenue de plusieurs de ses puissants concurrents, l'exposition française a, néanmoins, rassuré les esprits

justement soucieux de la bonne renommée d'un peuple qui, non seulement par ses traditions, mais encore par ses conditions mêmes d'existence, est plus tenu que tout autre à ne pas laisser affaiblir son prestige d'art.



Art et décoration.

MOREAU-NÉLATON : Vase en terre émaillée et décorée.

Ce pessimisme de la veille fit spontanément place à un enthousiasme très vif, que voulurent bien courtoisement partager nos hôtes et concurrents eux-mêmes; et, devant l'ensemble des efforts parfois vraiment exceptionnels, souvent si heureux, qui caractérisait la généralité de la production française, on en arriva à croire à la formation définitive d'un style moderne et à prononcer le mot de *Renaissance* des arts du décor.

Aujourd'hui que nous sommes plus de sang-froid et que nous cherchons bien plus à nous éclairer qu'à nous griser d'un succès éphémère, nous sentons ce que ce mot a peut-être bien d'excessif si on l'emploie dans un sens très étendu, mais il nous paraît qu'il peut toutefois se justifier si nous entendons par là que l'inspiration artistique des industries en France semble enfin avoir trouvé une orientation plus précise, sinon une direction assurée.

Il est bien permis d'affirmer que, sur certains points, il s'est produit une éclosion tout à fait extraordinaire qui fera date dans l'his-

toire des arts contemporains et que, dans les autres cas, on remarque une supériorité incontestée sur les résultats obtenus dans les manifestations antérieures.



Art et décoration.

Émile Gallé : Vases en cristal.

Prenons, par exemple, les arts du feu. On peut constater que non seulement la production s'est multipliée autour de quelques maîtres qui avaient depuis longtemps déjà conquis l'estime et l'admiration par leurs travaux savants et consciencieux ou leurs créations originales, mais encore que les procédés, les formes, les matières s'étaient per-

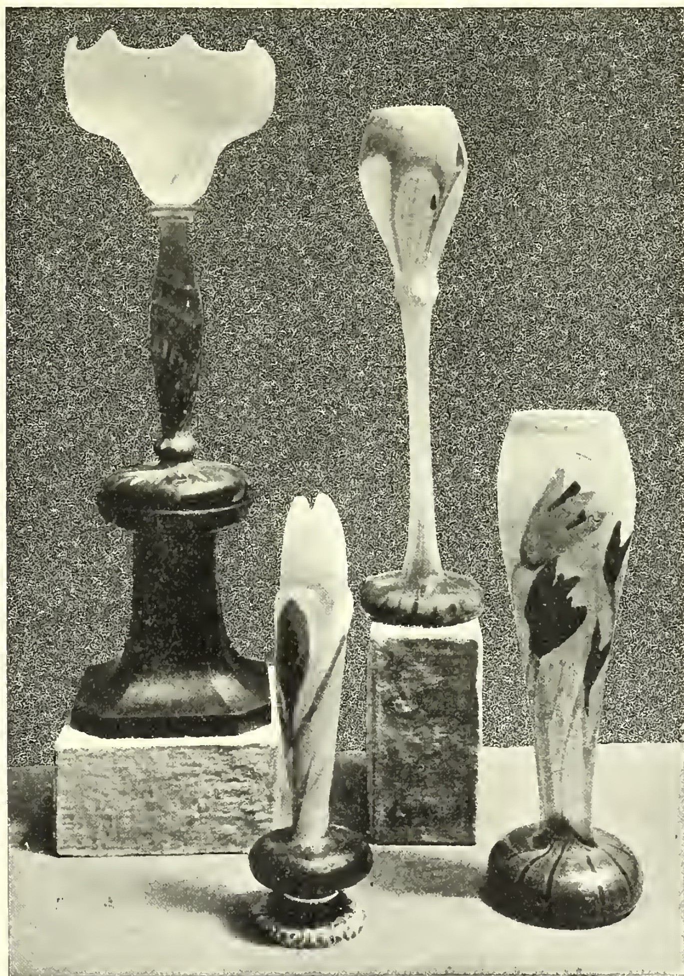
fectionnés, enrichis ou améliorés et que l'on tendait de plus en plus à atteindre le vrai but de tant d'efforts qui est de se dégager de l'esprit du pur bibelot de vitrine pour se porter vers les applications utiles.

C'est ainsi que, dans la céramique proprement dite, aux premiers noms de J.-C. Cazin, de Bracquemond et de Bouvier, précurseurs de la première heure, de Chaplet et de Delaherche, qui sont demeurés comme les classiques de cet art, puis de Carriès, de Dalpayrat, de Dammouse, sont venus s'ajouter les noms de Alexandre Bigot, de Haenschell, de Taxile Doat, de Michel Cazin, de Moreau-Nélaton, de William Lee, etc., véritables artistes d'un savoir consommé et d'un goût sûr. Et c'est ainsi que, après de nombreux et instructifs tâtonnements dans la recherche des matières et des couvertes, la céramique, préoccupée surtout des procédés à hautes cuissons, s'est attachée soit à répandre le charme de l'art dans les objets destinés aux usages de la vie domestique, soit à prêter l'éclat, la solidité, la résistance et les propriétés de sa substance ductile qui se plie à tous les besoins et peut se multiplier économiquement, aux exigences nouvelles de la construction.

La verrerie a trouvé un maître incomparable en Émile Gallé qui a créé, avec la technique rare de ses cristaux appliqués et gravés et surtout grâce à ses merveilleux dons de poète ému et subtil en communion avec toutes les splendeurs de la nature, un art qui n'a aucun précédent dans le passé. C'est encore le statuaire Henry Cros, qui modèle dans le verre rendu plastique ses bas-reliefs colorés ou tourne ses vases myrrhins, d'une grâce sévère, digne des beaux jours de l'antiquité, ou bien Dammouse, qui fait épanouir sa flore délicate de coupes et de vases transparents en pâte d'émail; et il faudrait citer autour d'eux Daum, Léveillé, Michel, etc.

L'émaillerie, avec A. Meyer, Grandhomme, Garnier, Feuillâtre, Hirtz, Tourrette, pour les émaux peints ou translucides, Thesmar, qui a créé cet art des émaux cloisonnés et transparents dont il n'existe qu'un seul mystérieux échantillon dans tout le passé, a retrouvé, après un long oubli, interrompu à peine par les tentatives sans échos de Gobert, à Sèvres, une période de vie ardente et d'un éclat sans pareil.

Si l'on ne considère que cette face de nos industries, il est indéniable qu'elle présente les caractères bien déterminés d'une véritable renaissance. Car, tant au point de vue de la perfection des procédés techniques qu'à celui de l'élévation du goût, les résultats sont si merveilleux que, dans l'avenir, cette production classera notre temps



Art et décoration.

Émile Gallé : Safrans d'hiver; vases en cristal.

comme une des époques les plus remarquables de l'histoire des arts du feu. Mais ce qui justifie encore plus exactement ce terme de renaissance, c'est que ces arts ont apporté un ensemble infiniment riche et varié de formes, de décorations, de matières, d'idées, absolument nouvelles ou profondément renouvelées qui appartiennent en propre à notre temps.

De même en ce qui concerne l'art de la parure, le mot de renaissance est loin de paraître exagéré lorsqu'on l'applique au mouvement créé par l'individualité si exceptionnelle de Lalique. On eût pu croire, ici, qu'on se trouvait en face d'un cas extraordinaire, destiné à demeurer solitaire. sans autre conséquence pour l'art du bijou, en dehors de son éclat personnel, que le développement hâtif et éphémère de plagiats éhontés qui nous eussent bientôt écœurés et lassés des formes spéciales de cette inspiration, si nous n'avions constaté, à l'occasion de l'Exposition de 1900, quel essor prenaient de toutes parts la bijouterie et la joaillerie pour briser les entraves du passé et sortir des routines professionnelles. Il n'est pas une des vieilles et solides maisons qui ont jadis illustré cet art si éminemment français, qui, fascinées elles-mêmes par les trouvailles de ce créateur, perdu hier dans la foule de leurs modestes et précieux artisans, n'ait senti le besoin de se rajeunir, de se revivifier à ce souffle nouveau, non point seulement pour suivre le caprice de la mode, mais pour s'attacher à de meilleures méthodes, pour retrouver les principes oubliés ou mal interprétés des vraies et saines traditions et donner — ce qui de tout temps a été l'ambition de tout art — une expression caractéristique des tendances et des goûts de l'époque. Parmi ces grands industriels, certaines personnalités comme celles de Vever, dont on a pu admirer les joailleries d'une très belle tenue, d'un goût riche et varié, sont venues affirmer que Lalique, si important que soit son rôle, si haute que demeure sa place, n'a pas ouvert la voie pour la fermer après lui, et que, après une torpeur indéfiniment prolongée, rompue juste une fois durant tout un siècle par les trouvailles de Massin, il entrait décidément, de son côté, dans une évolution nouvelle qui, elle aussi, classerait cette période de son développement comme une des plus brillantes de son histoire[1].

Sur ces quelques points, tout le monde est d'accord, car c'est l'évidence même. Il existe un art distinct du passé non pas par les

[1] Je me suis étendu spécialement sur ce sujet : Voir René Lalique, *Revue des arts décoratifs*, août et septembre 1900; *Le Bijou à l'Exposition universelle*, art et décoration: septembre 1900.

apparences superficielles d'une mode futile et passagère, mais par les caractères propres d'un style bien défini, point de départ assuré de tout un avenir nouveau.

Maintenant si nous regardons ailleurs et surtout plus haut, vers cette catégorie des arts utiles qui ont le droit de nous retenir d'une façon toute spéciale, car leur rôle est d'être inséparablement attachés aux conditions de la vie de l'homme, si nous considérons ce que nous pourrions appeler plus proprement les arts domestiques, c'est-à-dire le meuble et tout l'art de la maison, pouvons-nous, de ce côté, signaler le même épanouissement spontané et merveilleux, aurions-nous le droit, ici, de prononcer ce mot bien gros de renaissance?



Art et décoration.

A. DELAHERCHE : Vases en grès flambé.

C'est pourtant sur ce point que la question se pose avec le plus d'intérêt, pour ne pas dire qu'elle semble résider entièrement.

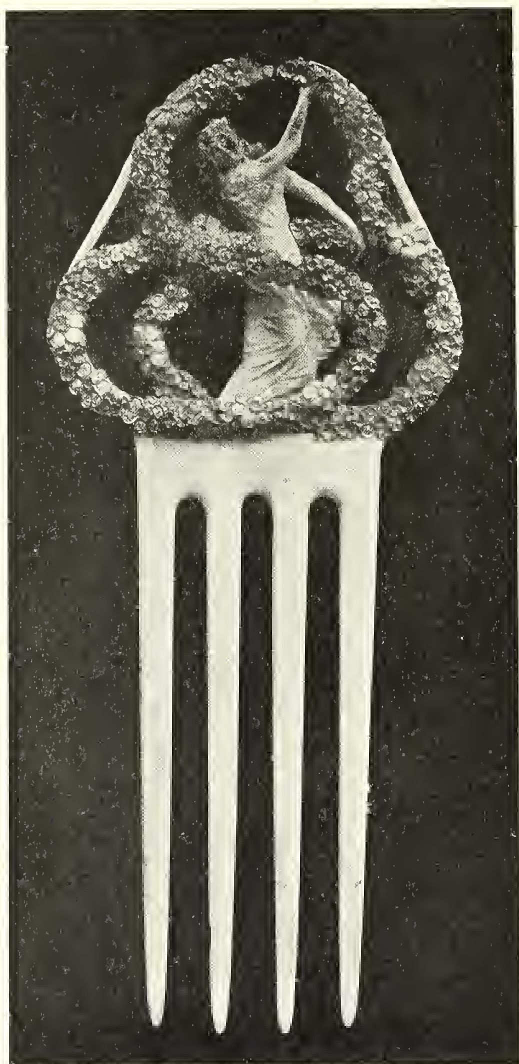
Quelle était donc la situation du meuble au moment de l'Exposition universelle? A-t-elle justifié les espérances de ceux qui avaient cru y trouver enfin la formule d'un art nouveau, ou bien faut-il en rabattre beaucoup de toutes ces ambitions si présomptueusement manifestées?

Il est nécessaire, pour s'en rendre un compte exact et comprendre l'impression produite par cette manifestation spéciale de l'industrie française, de se reporter à la veille de ce grand jour.

C'est bien particulièrement sur cette catégorie des industries d'art que se portaient alors nos inquiétudes. Et assurément ce n'était pas sans raison. Le spectacle auquel on nous avait accoutumés depuis un certain nombre d'années était bien fait pour nous déconcerter. Jamais

IMPRIMERIE NATIONALE.

on n'avait montré plus d'incohérence, plus d'ignorance, plus de prétention ni plus de sottise. Il faut avoir le courage d'écrire ces mots. Jamais la folie de l'individualisme, l'orgueilleux dédain de toute règle, de toute logique, la méconnaissance des lois les plus élémentaires qui régissent les rapports de la matière et de la forme, de la forme et du décor et de toutes ces conditions avec les fonctions de l'objet à créer, n'ont été poussés plus loin qu'à la veille de ce moment solennel. Il semblait, en vérité, qu'on voulût instituer le règne de l'absurde. Par suite de toutes sortes de malentendus et d'équivoques, une sorte de griserie malsaine avait envahi nos industries. A force de déclarer que les arts étaient tous égaux, il semblait qu'il ne fût plus un des braves ouvriers dont le travail a pour but de parer aux premières nécessités de notre existence, qui ne se crût sacré artiste. Il n'y avait plus désormais de grands arts ni d'arts mineurs. On le voyait bien! Cette dernière Bastille était renversée. Aussi ne trouvait-on plus que menuisiers d'art, serruriers d'art, tapissiers d'art, cordonniers d'art, et, s'il faut en croire un critique spirituel qui raillait plaisamment cette envahissante manie, que boulangers d'art, charcutiers d'art, bouchers d'art, au point de nous dégoûter à jamais de tout ce qui pouvait rappeler l'art et les artistes. « Où est donc, s'écriait



Art et décoration.

René Lalique : Peigne d'ivoire : guirlandes de fleurs en or, émail et diamants.

M. Arsène Alexandre, dans le *Figaro,* avec un vrai soupir de regret, le bon temps du roi Louis-Philippe et l'acajou de nos pères! »

On reprenait bien certaines formes abandonnées, on réhabilitait certaines matières injustement dédaignées ou tombées en désuétude, mais le plus souvent, c'était hélas! pour les employer à contresens sans jugement et sans logique. Voulait-on décorer un vase quelconque, un pichet, on appliquait quelque figure de femme échevelée, non pas, certes, sur la panse où, du moins, elle n'eût pas été nuisible, mais sur le bec ou sur l'anse, de telle sorte que cet honnête récipient, si commode avant d'être promu à la dignité d'objet d'art, ne pouvait plus tantôt ni verser, ni tantôt être saisi par la main.



Art et décoration.

H. Vever : Broche diamants et opale, décor d'épis de blé.

S'avisait-on de faire un siège, le malheureux qui tentait de s'asseoir sur ce meuble bizarre, aux airs méchants et sauvages, était sûr d'accrocher ses vêtements à quelques pointes hérissées, de prendre ses pieds à ses barreaux contournés comme des volutes de ferronnerie, découpés à contresens du fil du bois et qu'au moindre choc on craignait de casser.

Et tout cela plein de prétention à l'utilité alors que l'imagination

se refusait à concevoir rien de plus incommode et d'une insupportable infatuation décorative, alors que, par l'abus des découpages et des laquages, la peur des moulures et de l'ornement sculpté, tout ce mobilier n'était le plus souvent que d'une pauvreté lamentable.

Après avoir vécu uniquement sur le passé, on avait brusquement tourné le dos à tout le passé, et l'on croyait que l'on allait créer tout d'un coup un style nouveau alors qu'on ne faisait guère qu'emboîter le pas à des modes étrangères en exagérant de plus en plus leurs gesticulations et leurs grimaces.

C'est ainsi que les recherches si savantes et si raffinées entreprises en Angleterre par William Morris, Burne Jones et Walter Crane, longtemps restreintes à une production relativement limitée, puis peu à peu exploitées, transposées et répandues par d'habiles industriels, nous sont parvenues, bien modifiées déjà, soit directement, à travers la Manche, soit ensuite en passant par la Belgique, mais cette fois tellement travesties et dénaturées par cette dernière incubation qu'on eût eu peine à les reconnaître à leur point de départ.

Et c'est de là qu'est sortie toute cette camelote laquée au ripolin, tous ces papiers peints, ces tapis ou ces cretonnes aux tons décolorés, à la flore gigantesque et agitée, tous ces contournements et ces enchevêtrements de ténias surexcités et de nouilles tumultueuses, qu'on a vus se débattre en sinuosités exaspérées sur les tentures, les panneaux des meubles, les boiseries des boutiques et des appartements, les pierres des édifices et jusque sur les robes ou les parures des femmes; tous ces tentacules macaroniques dont la mode a sévi trop longtemps, qui ont eu la prétention de caractériser le style moderne (*modern style*, disait-on pour rappeler ses origines britanniques) et qui, par malheur, ne risquaient que trop de le caractériser.

Tout ce décor de mauvais ton, ce style « rasta », accueilli avec faveur par les *snobs*, a trouvé dans l'Exposition universelle une occasion unique de manifester l'étendue de sa propagande néfaste. On a gardé et hélas! on voudrait perdre le souvenir de certains motifs dits *décoratifs :* pancartes, poteaux indicateurs, cartouches, encadrements de portes, rampes d'escaliers, mobilier de salle, etc., qui semblaient avoir été conçus à la Salpêtrière ou à Bicêtre.

Par bonheur, comme c'est la règle, le point culminant a marqué en même temps la chute. Une réaction est née de ces excès, et, avec les derniers gravats de l'Exposition, ce cauchemar aura disparu.



Art et décoration.

René Lalique : Peigne, ailes de papillons.

Et déjà notre surprise a été vive de constater les signes avant-coureurs de ce relèvement dans la section du mobilier français. Sur toute l'agitation antérieure, il semble qu'a passé un souffle de sagesse, de raison, de modération, portant avec lui de légers effluves d'élégance et de goût.

Sans doute encore avons-nous pu regretter bien des travers, trouver bien des subsistances de maniérisme, noter des préoccupations trop complexes, relever encore des hésitations, des inquiétudes ou même des erreurs. Mais néanmoins, on sentait le souci d'une décoration de meilleur aloi, un essai de raisonnement et de méthode,

dépourvu toutefois de raideur ou de pédantisme, un retour vers ce sentiment que le meuble est le serviteur et le compagnon de l'homme, qu'il doit être fait à sa mesure, qu'il doit répondre non point seulement, par les devoirs de sa fonction, à des besoins matériels qu'il est tenu de satisfaire exactement, mais aussi à des goûts moraux; car, dans la maison, il est un témoin discret de la vie, qui doit garder avec réserve son rôle de comparse ou de figurant, sans prétendre se hausser à celui d'acteur principal. On pouvait signaler également, comme une excellente tendance, que la prétention outrecuidante d'enfanter de toutes pièces un style nouveau paraissait abandonnée en faveur de la préoccupation plus pratique et plus sûre de retrouver, à travers l'écheveau embrouillé de nos longues divagations, le fil perdu de la saine tradition française de convenance, d'à-propos, d'ordre et de choix.

Nous ne pouvons ici, sans nous égarer dans de trop longues considérations, entrer dans l'analyse et l'examen critique des envois des principaux exposants de cette section[1].

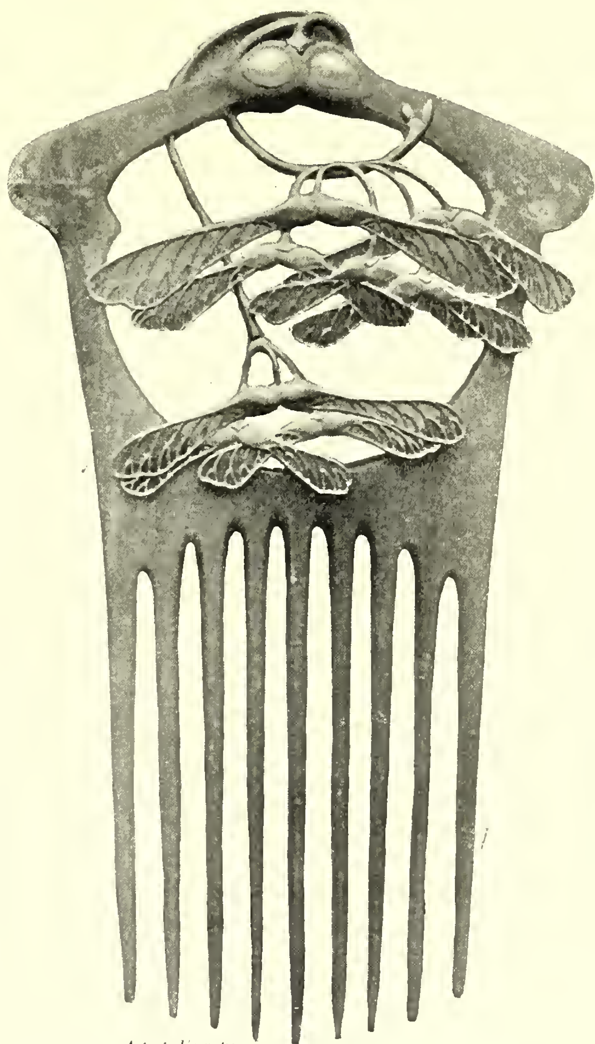
Mais nous pouvons dire, des efforts si méritants tentés par MM. de Feure, Colonna et Gaillard pour M. Bing (maison de l'*Art nouveau*), par le sculpteur Alexandre Charpentier (entre autres le mobilier de salle à manger pour les grands *magasins du Louvre*), par M. Émile Gallé, qui a créé un genre de décor vraiment moderne avec ses exquises mosaïques de bois, par MM. Plumet, Selmersheim, Majorelle, Bigaux, etc., qu'ils s'annoncent, par divers caractères communs qui semblent indiquer une sorte d'entente tacite, comme prêts à reconnaître une certaine direction unique laissant croire qu'on ne serait plus en présence seulement de la manifestation d'une mode plus sage, plus pondérée, plus savante et plus digne, mais peut-être bien en face du travail de préparation d'un véritable style moderne.

A vrai dire, à quoi répond cette préoccupation de posséder un style moderne? Est-ce de notre part une simple satisfaction d'amour-

[1] Je renvoie sur ce sujet aux travaux que j'ai signalés en tête de ces études : Roger Marx, *La décoration et les industries d'art à l'Exposition de 1900 à Paris*, E. Delagrave; et les articles publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts*, la *Revue de l'art ancien et moderne*, la *Revue des arts décoratifs*, et spécialement ceux publiés par M. Gustave Soulier, dans *Art et décoration*, avril, novembre et décembre 1900, mars et avril 1901.

propre en regard du passé et de l'avenir, ou bien y prévoyons-nous quelque puissant intérêt économique? Car, s'il ne s'agit que de soucis exclusivement esthétiques, nous pourrions peut-être nous contenter de faire beau sans aller chercher plus loin. Et d'ailleurs, sommes-nous bien en mesure de trancher nous-mêmes cette question? N'est-ce point une des prérogatives de la postérité de pouvoir, seule, dégager, dans le recul nécessaire des générations, les éléments essentiels qui constitueront dans l'histoire les caractères représentatifs de notre temps?

Et d'abord puisqu'il est tant question de style, qu'est-ce bien exactement qu'un style?

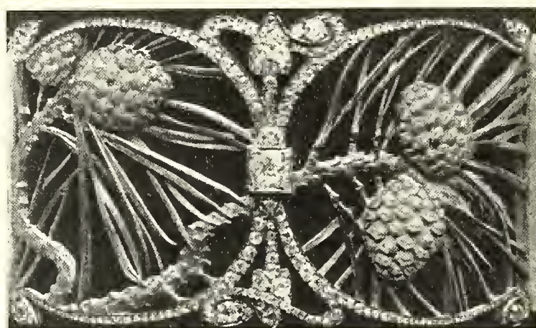


Art et décoration.

René Lalique : Peigne à décor de graines de sycomore.

Nous sommes convenus d'appeler ainsi la réunion des éléments qui caractérisent les manifestations d'une époque dans les divers modes d'expression de sa pensée et de sa vie. Toute époque, suivant l'intensité de son développement intellectuel ou moral, laisse une marque plus ou moins vigoureuse de sa personnalité et de son unité sur tous les vestiges qui resteront d'elle. Les particularités qui la distinguent s'imposeront à notre esprit si fortement, sans confusion possible avec toute autre, qu'il nous sera permis rien qu'à la constatation de ces éléments de dater tel bibelot

obscur. Nous disons : le style Henri II, le style Louis XIV, le style Louis XV, le style Empire, et bien que nous sachions ce qu'il y a d'arbitraire dans ces classifications, en ce sens que l'évolution de l'histoire des formes ne s'est pas accomplie avec une telle simplicité, par catégories nettement tranchées, ces termes représentent spontanément à notre esprit et à nos yeux un ensemble synthétique des caractères d'élégance fière, de magnificence, de grâce, de majesté empruntée qui distinguent dans les temps chacune de ces époques comme de véritables entités morales.



Art et décoration.

René Lalique : Bracelet à décor de pommes de pins.

Sans doute la part de quelques génies personnels, de quelques individualités supérieures est grande dans la formation de ces caractères d'une génération. Leur talent, leur volonté, leur gloire imposent à la foule la direction de leurs idées et il est, parfois, tel grand nom, comme celui de Lebrun ou celui de David, qui se lève pour évoquer à notre imagination l'image d'un temps.

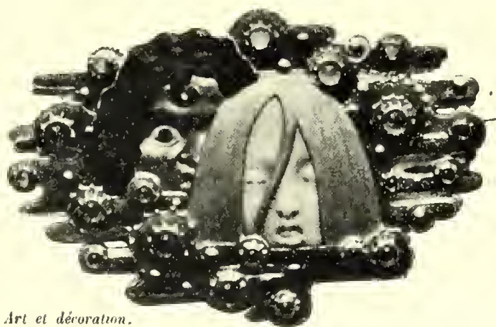
Mais l'autorité de ces guides exceptionnels est faite, en somme, du consentement unanime de ceux qui les suivent, et elle provient de ce fait qu'ils ont résumé en une expression décisive les efforts et les tâtonnements qui s'essayaient de toutes parts. Et nous en conclurions que, dans la période critique que nous traversons, dans cette course au clocher où chacun espère avoir la fortune de donner son nom au style moderne, cet honneur ne pourra revenir, si toutefois il est dévolu plus particulièrement à quelqu'un par le destin, qu'à celui qui saura dégager au grand jour l'idéal obscur qui nous travaille tous.

Car cette collaboration d'une personnalité supérieure et de la foule de ceux, producteurs ou consommateurs, qui acceptent sa direction

n'est pas indispensable et toute époque, qu'elle le veuille ou non, porte en elle sa marque distinctive.

Ce qui constitue un style, c'est, en effet, le même phénomène à la fois physique et moral que nous pouvons observer plus facilement dans la succession des modes. C'est une sorte de déformation ou de transformation de la vision d'une époque, correspondant à un besoin de nouveauté né d'un sentiment de lassitude.

Comment expliquons-nous, par exemple, que nous adorions pendant six mois les manches à gigot et que six mois après nous ne puissions plus les souffrir? La mode, sans doute, aura été lancée par



Art et décoration.

A. Vever et E. Grasset : Masques; broche or, ivoire et pierres fines. (*Musée du Luxembourg.*)

quelque couturier adroit; mais celui-ci connaît sa psychologie féminine. Il sait bien que telle forme, par son originalité même, est destinée à plaire et plaira même jusqu'à l'excès; et, au moment prévu où son abus nous en dégoûtera, où le désir de changement se formulera en nous, bien que vaguement encore, subitement il nous apportera à point la nouveauté désirée. Dans le style comme dans la mode, ce phénomène a pour base l'instabilité humaine, le besoin de renouvellement des générations qui se suivent, pareilles à des enfants qui grandissent, veulent vivre de leur propre vie et non de celle de leurs parents.

Mais tandis que, dans le premier cas, il est aisé d'aider à la parturition d'une mode par des moyens tout artificiels, est-il possible de créer aussi aisément, et par l'effet seul de la volonté, un style nouveau de toutes pièces?

Demandons au passé de nous répondre, et suivons, pour nous ren-

seigner, les vicissitudes d'un type quelconque. Prenons, par exemple, un siège, ce qui est devenu chez nous le fauteuil, et parcourons toutes les étapes qu'il a subies à travers l'histoire. Prenez-le, si vous le voulez, depuis l'antiquité, chez les Égyptiens et les Assyriens, et conduisez-le jusqu'à nos jours. Il vous semblera que vous voyez le même meuble traverser consécutivement les plaques rapides et pressées d'un cinématographe, s'allongeant, s'écrasant, s'arrondissant, se carrant, se redressant, se contournant, s'infléchissant, s'enrichissant ou s'appauvrissant, suivant les tendances, les mœurs et les habitudes



Art et décoration.

René LALIQUE : Criquets affrontés.

de chaque époque. Mais ce n'en est pas moins le même objet transformé par modifications insensibles, et non, à chaque époque, une sorte d'objet nouveau. Nous assistons à une suite d'insaisissables transitions, car l'on peut dire qu'au moment où un style se déclare, le style précédent n'est pas encore expiré et le prochain se prépare déjà à naître

Un style se forme d'une façon si inconsciente par suite de cette modification unanime non point seulement de l'esprit, mais de la vision organique des hommes d'un temps, qu'aujourd'hui même, malgré toute notre connaissance approfondie du passé, notre esprit critique, notre désintéressement et notre impersonnalité apparente,

nous infligeons à tous nos travaux, et jusqu'à ceux où le pastiche le plus littéral est légitime, dans nos restaurations architecturales, par exemple, l'empreinte de notre caractère momentané. Nous ne sommes pas encore à une distance suffisante et déjà nous sentons, dans certaines restitutions de Viollet-le-Duc, qui semblaient alors le comble de la restauration scientifique, abstraite du présent et comme présentant l'image rigoureuse du passé, tout ce qui appartient aux habitudes de l'artiste et de son époque.



Art et décoration.

Coffret ivoire : décoration de bronze doré par Brateau et d'émaux par Grandhomme et Garnier.

En veut-on un exemple typique et concluant? Prenez, dans un autre art, la gravure, la série des graveurs depuis Marc Antoine jusqu'à Gaillard. Examinez une même figure, de Raphaël ou de Léonard, à votre choix, interprétée par chacun des maîtres de cette longue suite d'artistes échelonnés sur plus de quatre cents années. Ditesvous bien que chacun de ces artistes a été un esprit, enthousiaste sans doute, mais assurément consciencieux, les uns même jusqu'au

scrupule. Ils ont voulu, chacun, donner une représentation qu'ils considéraient comme rigoureusement exacte du chef-d'œuvre qu'ils admiraient et dont ils voulaient propager l'image. Les uns se sont servi des documents les plus sûrs, les autres ont mis à contribution les



Art et décoration.

Grandhomme et Garnier : Minerve (émail peint).

procédés mécaniques. Y a-t-il, pourtant, de cette même image deux reproductions qui se ressemblent? L'esprit, les tendances, non seulement de chaque artiste mais de chaque temps, se marquent d'une façon saisissante sur chacune d'elles.

C'est ce qui fait que si nous nous promenons dans une vaste

galerie de portraits, le musée de Versailles, par exemple, toutes les figures d'une même époque nous frappent par un air de parenté. C'est que toutes, à leur insu, ont fait le même geste, la même grimace, qu'elles se sont toutes singées dans leur vie, prenant par-ci par-là quelque modèle plus particulier qui s'imposait à leur vanité, à leur sottise ou à leur esprit d'adulation. Sous Louis XIV, toutes les femmes ont les yeux à fleur de tête et les lèvres en cerise; au règne suivant, tous les hommes font une petite bouche pincée. Les peintres, évidemment, ont ajouté encore à ces manières habituelles, par leur imitation mutuelle ou le prestige exercé par quelques-uns d'entre eux. Mais d'où qu'il vienne, le même idéal s'impose à tous.



Art et décoration.

Coupe des Arts décoratifs
par Luc-Olivier Merson, Falize et Tourette.

La vérité est qu'il y a pour chaque époque une « manière », une manière de voir, de sentir, de comprendre, de se manifester, d'être, en un mot. Il y a, dans cette manière, une part toute circonstancielle, mystérieuse, subtile et passagère, obscure et insaisissable pour toute autre époque et qui s'évapore avec chaque temps. Ce qui subsiste, la part permanente, sert à différencier ce temps de tout ce qui précède et de tout ce qui suit. C'est, si nous nous plaçons dans le domaine des choses élevées de la pensée et de l'art, ce que nous appelons le *style*.

Et puisque nous portons notre style avec nous, puisque nous reconnaissons sans difficulté un fauteuil de genre Louis XV exécuté sous Napoléon III, ou un flambeau en cuivre surmoulé du règne de Louis XIV, mais ciselé par un ouvrier du temps de Louis-Philippe, nous pouvons nous demander : « Est-il donc tant nécessaire de courir après la recherche d'un style? Si nous tenons tellement à laisser l'empreinte de notre esprit sur les productions de notre temps, est-il besoin de prendre tant de peine? Nous aurons beau dire, beau faire, parler pour ou parler contre, tout ce que nous laisserons de chefs-d'œuvre ou d'horreurs n'échappera point à la règle commune et portera pour l'avenir le caractère indéniable de notre temps. La postérité lira aisément notre style, c'est-à-dire tout ce que nous aurons mis de nous, dans cette incohérence où nous nous débattons, au fond même de toutes nos déformations inconscientes du passé. »



Art et décoration.

René Lalique : Les loups dans la neige; bonbonnière or, émail et opale.
(*Musée du Luxembourg.*)

Est-ce à dire, alors, qu'il faille nous contenter de continuer purement et simplement le passé en escomptant la production providentielle de ce phénomène assuré?

Oui, sans doute, faudrait-il répondre, si nous étions dans les conditions des siècles précédents, si nous n'avions qu'à nous laisser aller au courant d'une tradition régulière qui eût traversé notre époque en se colorant au reflet de notre société, comme un même fleuve réfléchit tour à tour les paysages qui se succèdent sur ses bords.

Les formes héritées de nos pères seraient recueillies de nous par nos fils, qui continueraient à les transmettre de la même façon, de génération en génération, après avoir reçu, à notre insu et en dehors de notre volonté, notre signature personnelle d'austérité ou de grâce, de richesse ou de sobriété, à laquelle chaque génération nouvelle substituerait insensiblement la sienne

Mais cette situation, qui a été, sans interruption, celle du passé, n'est plus assurément celle de notre siècle. Une rupture profonde s'est faite entre le passé et le présent. Nous ne continuons plus la filiation régulière qui rattache les siècles les uns aux autres jusqu'au commencement du XIX[e], mais nous nous trouvons dans une situation sans aucun précédent dans le passé par suite de perturbations profondes qui ont bouleversé les conditions d'existence de notre temps, soit dans l'ordre des considérations intellectuelles et morales, soit dans l'ordre des faits économiques.



Art et décoration.

GAILLARD : Loupe scarabée.
(*Musée du Luxembourg.*)

Nous ne nous rattachons plus au passé, c'est-à-dire, pour plus être juste, que nous nous rattachons maintenant à tout le passé en même temps, car il semble que, rompant toutes les barrières de l'histoire, tout le passé se soit déchaîné sur nous à la fois.

C'est que, en effet, je l'ai démontré au chapitre précédent, était né


Art et décoration.

BOUCHERON : Chaîne.

avec le siècle un nouveau facteur considérable dans le développement de la pensée humaine : l'esprit de curiosité scientifique.

Le résultat créé par cet esprit nouveau de curiosité auquel la science pure viendra porter l'appui de la méthode, c'est, nous l'avons vu, la formation d'un état universel d'éclectisme qui fit remonter l'inspiration indifféremment vers tous les âges du passé, où chacun puisait à sa source préférée ; c'est le développement d'un esprit de dilettantisme large, facile et dangereux qui devait infailliblement engendrer un chaos de styles.

Si vous joignez à ces causes d'ordre moral certains coefficients d'ordre économique, d'une puissance singulièrement agissante, tels que le règne de la machine qui répand à profusion les modèles dans les masses, de même le régime de la division du travail qui, de plus, a pour effet de désintéresser l'ouvrier de l'œuvre et fait de lui une véritable machine pour lequel le seul problème à résoudre est celui de la surproduction ; si vous y ajoutez la facilité des échanges par la fréquence et la rapidité des moyens de circulation et de transport, vous comprendrez avec quelle soudaineté prodigieuse a pu se produire la corruption, la perversion, la dégradation du goût public. La concurrence vitale, l'abaissement des prix, tout cela a jeté dans les maisons et dans les palais, dans les boutiques et dans les rues, toutes sortes de formes hybrides, laides, illogiques, louches et fausses, incohérentes et prétentieuses, espèces de monstres qui ont pour longtemps gâté l'œil des générations. Lorsqu'un beau jour on s'aperçut de cet effroyable désordre et qu'on voulut chercher à y voir un peu clair, ce ne fut guère, je le répète, que pour discipliner tout

ce pillage dévergondé du passé en accordant conventionnellement à chaque style un caractère défini qu'on utilisait suivant les besoins du jour; tout cela si bien considéré, réglementé et arrêté qu'il semblait vraiment qu'il ne restât plus rien à trouver désormais et que tous les siècles précédents eussent travaillé pour nous. De là, inévitablement, une véritable impuissance à créer.



Art et décoration.

DAMMOUSE : Vase.

Et tout ce qu'on avait pu tenter pour encourager le goût dans les industries n'avait fait que les pousser encore davantage dans ce sens. Ce n'est pas que les encouragements fussent insuffisants, qu'il manquât de bonnes volontés. De toutes parts, dans tous les pays on éprouvait un vague malaise et, soit du côté des gouvernements, soit du côté des particuliers, on sentait au contraire le besoin de faire un vigoureux effort et on n'hésitait pas à le tenter.

En France, ce mouvement partit, à la fois, et dans une sorte d'élan concerté, de l'État et de l'initiative privée, celle-ci représentée plus spécialement, pendant longtemps, par cette grande association déjà vieille et célèbre, connue sous le nom d'*Union centrale des arts décoratifs*.

Le point de départ de toutes ces mesures est déjà lointain. Il remonte juste à un demi-siècle, à la date de l'exposition universelle de Londres, en 1851. La France, jusqu'alors, avait gardé avec une tranquille confiance sa suprématie artistique sur toutes les nations; elle ne s'était pas inquiétée des efforts latents mais tenaces et persévérants entrepris de toutes parts pour

s'affranchir de cette sorte de protectorat artistique. Elle avait prodigué ses enseignements, elle avait prêté généreusement ses artistes et ses meilleurs ouvriers, elle avait répandu par le monde les produits parachevés de ses manufactures et de ses ateliers; et de cette propagande indirecte mais active et pénétrante était née, avec l'apparition première des problèmes économiques qui allaient tellement remuer la fin du siècle, une sorte de préparation à l'incessante concurrence qui bientôt allait lui opposer tous les peuples.

A Londres, en particulier, se levait tout ce petit mouvement d'ardents esprits qui rêvaient une sorte de résurrection de l'art et de mission sociale par l'expansion de l'idée du Beau. C'est exactement la date des premières manifestations des frères préraphaélites, de Ford Madox Brown et de J. Ruskin, que suivront bientôt dans cette voie Rossetti, puis Burne-Jones et W. Morris, dont les ambitions désintéressées avaient, à la fois, un but esthétique et social et qui forment le point de départ très éloigné de tout ce mouvement britannique d'art nouveau développé seulement à la fin du siècle. A cette heure, leur apparition est, du moins, la preuve de l'état d'esprit des classes cultivées de la Grande-Bretagne et de leur profond désir de réagir contre l'indifférence publique envers la banalité et la laideur.

Le rapport du comte Léon de Laborde sur cette exposition de Londres en 1851 fut le signal qui sonna le plus hautement l'alarme. Il ne fut publié qu'en 1856[1], au lendemain de notre propre exposition universelle, à Paris, où l'on avait pu, sur place, constater la situation nouvelle des industries européennes. Mais déjà, dès 1852, Ch. Clerget, dessinateur délégué par la ville de Paris à cette exposition de Londres, adressait au *Comité central des artistes industriels* un appel qui était entendu[2]. Son mémoire *De la nécessité de la création d'un musée des arts industriels*, suivi d'un mémoire du sculpteur Klagmann qui réclamait, à côté de la fondation du musée, l'organisation d'expositions temporaires périodiques des œuvres de l'art appliqué (pre-

[1] Exposition universelle de 1851. Travaux de la Commission française sur l'industrie des nations, publiés par ordre de l'Empereur. Tome VIII. Paris, Imprimerie impériale, 1856.

[2] Voir Antonin Proust, *L'art sous la République*, p. 187 et suivantes. Charpentier, éd. 1892, Paris.

mière idée du salon des arts décoratifs) et d'un autre mémoire de Chabal-Dussurgey, exprimant le vœu de la création d'une école centrale des arts appliqués, ces trois documents présentaient comme le programme complet qui se dessinait à l'esprit de tous ceux qu'agitaient ces graves préoccupations. Un nouvel avertissement fut donné par la voix de Mérimée[1], à la suite de l'exposition de Londres en 1862, et dès ce moment on se décidait à l'action.



Art et décoration.

F. Thesmar : Coupe en émaux transparents.

En 1858 s'était groupée une société du *Progrès de l'art industriel* qui organisa au palais de l'Industrie, en 1861 et 1863, deux expositions des beaux-arts appliqués à l'industrie. Le lendemain de la distribution des récompenses de l'exposition de 1863, encouragés par l'approbation de l'empereur Napoléon III, imbu des idées libérales anglaises et favorable au développement des initiatives privées, un certain nombre d'exposants se réunirent, auxquels se joignirent des artistes, des hommes de lettres, des amateurs, pour fonder, par souscriptions, l'*Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie.*

La nouvelle société était autorisée le 26 juillet 1864[2]. Elle avait pris comme mot d'ordre cette phrase du comte Léon de Laborde :

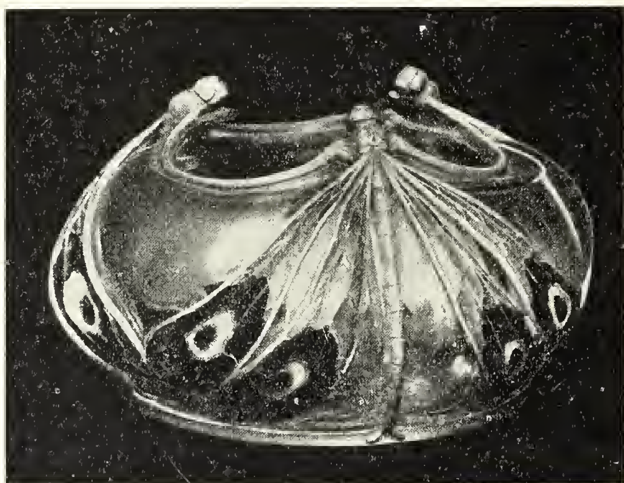
« A Londres, en 1851, on acquit généralement cette conviction que les arts étaient désormais la plus puissante machine de l'industrie;

[1] Exposition universelle de 1862, Rapport des membres de la section française du Jury international. Classe XXX, Section I, Imprimerie impériale. Rapport de M. P. Mérimée.

[2] *Histoire sommaire de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie*, suivie des rapports du Jury à l'Exposition de 1865. Paris, Union centrale, 1866.

en second lieu, chaque nation prit la ferme résolution de conquérir à tout prix ce mobile de nos succès; en troisième lieu, elles formèrent ce projet avec d'autant plus de confiance qu'elles se dirent que les arts, comme les sciences, sont la propriété commune de l'humanité, et qu'en les protégeant aussi bien et mieux que la France, on pouvait atteindre aussi loin qu'elle et plus loin. »[1]

Son but était de créer un musée rétrospectif et contemporain, une bibliothèque; d'instituer des cours, des conférences, des concours, des expositions, etc.



Art et décoration.

Feuillâtre : Libellules; drageoir argent, cristal et émaux. (*Musee du Luxembourg.*)

Aussitôt, comme dans toute création nouvelle, une grande activité se produit. On loue un local, place Royale, on y installe vivement, grâce à des achats, à des dons, à des prêts nombreux, un musée et une bibliothèque qui sont ouverts au public la même année, dès le milieu de septembre.

Il serait trop long et tout à fait inutile de raconter ici par le menu l'histoire de ce grand organisme artistique[2].

On sait qu'en 1873, s'était fondée une nouvelle société, sous le

[1] *Histoire sommaire de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie*, suivie des rapports du Jury à l'Exposition de 1865. Paris, Union centrale, 1866, p. 302.

[2] Voir Antonin Proust, cité plus haut. Ph. de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, 2e partie; VII. Le musée des arts décoratifs. Paris, aux bureaux de l'*Artiste*, 1885.

nom de *Société du musée des arts décoratifs* qui, d'ailleurs, sans idée de concurrence avec l'Union centrale et dans la pensée plutôt de compléter son œuvre, s'était donné pour but de doter Paris d'un musée similaire de celui du South Kensington, de Londres, dont l'organisation, pourtant si confuse, était citée alors comme le modèle de toute institution de ce genre.



Art et décoration.

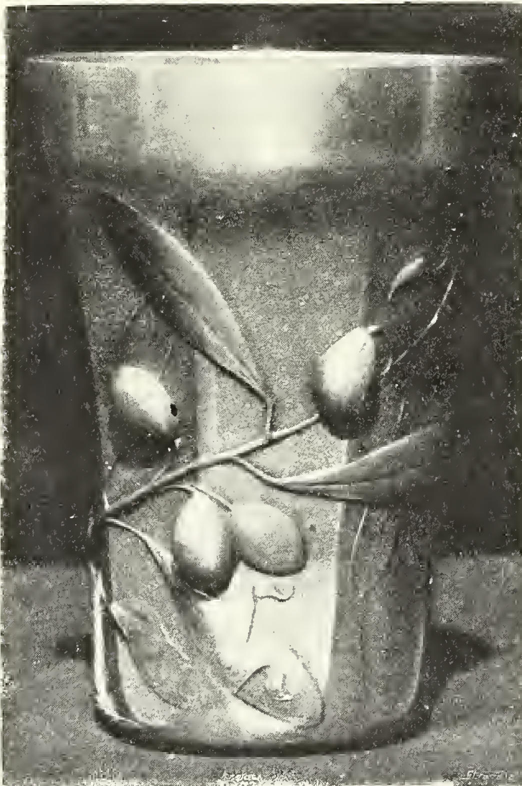
F. Thesmar : Vases en porcelaine tendre décorée d'émaux cloisonnés.

En 1882, les deux sociétés parallèles fusionnèrent sous le nom de *Union centrale des arts décoratifs*, reconnue d'utilité publique et, depuis ce jour, elle poursuit son œuvre sur toute l'étendue du programme primitivement fixé par les diverses tentatives antérieures.

C'est à partir de ce moment que son rôle nous touche plus particulièrement, puisqu'il se déroule au milieu des événements qui intéressent notre génération et qu'il nous importe de connaître la part

qui peut lui revenir dans le mouvement que nous étudions aujourd'hui.

L'Union centrale des beaux-arts avait déployé toute sa vigilance et toute son énergie à relever et à répandre l'enseignement du dessin. Du congrès qu'elle réunit en 1869, sont sorties d'excellentes indications qu'il serait encore utile de méditer. Le vaste programme entrepris par l'État fut, en somme, préparé avec sa collaboration. La nouvelle forme que prit la société la porta à placer en première ligne la question du musée. On sait par quelles vicissitudes lamentables a passé cette institution dont le sort vient à peine d'être définitivement fixé mais qui n'a pas encore repris sa vie normale. Après l'émission d'une loterie de quatorze millions de billets qui, par suite de frais excessifs, ne rapportèrent que 5,500,000 fr., la Société eut à se débattre contre toutes sortes de difficultés résultant de l'instabilité parlementaire et de discussions stériles sur la question de l'emplacement à laquelle on attachait peut-être une importance démesurée, si l'on considère les modifications incessantes qui se produisent dans une agglomération aussi considérable que celle de Paris, où les quartiers ouvriers sont, chaque année, refoulés plus loin et où, par contre, les moyens de locomotion deviennent chaque jour plus faciles et plus rapides.



Art et décoration.

BRATEAU : Gobelet étain; olives.

Il s'ensuivit une sorte de lassitude, phénomène qui se produit d'ailleurs inévitablement dans tous ces vastes organismes corporatifs qui fonctionnent par commissions, par conseils, par comités, sans esprit

d'initiative et sans responsabilités. On n'y trouve guère qu'aux débuts, suivant le mot de Philippe de Chennevières, cette « ardeur personnelle extérieure, libre et désintéressée d'agitateurs pleins de feu ». Et c'est ainsi que, malgré les effets d'une propagande qui fut loin d'être sans utilité sur l'éducation de nos ouvriers d'art, nous sommes obligés de constater que toutes les tentatives d'affranchissement de l'art pour se trouver en mesure de se conformer aux exigences morales de notre temps sont nées et se sont développées en dehors d'elle.

D'ailleurs, une très grave question économique, forme particulière de cette lutte ardente entre le capital et le travail qui passionne notre génération, s'agitait dans le sein de l'Union centrale, où les conseils réunissaient exclusivement les chefs des plus grandes maisons industrielles. Question qui, même, avait été posée dès le début, en 1852, avec une netteté et une franchise égales par un des promoteurs propres de la fondation de l'Union centrale, le sculpteur ornemaniste Klagmann. C'est la lutte éternelle entre le patron et l'ouvrier, le chef d'industrie et l'artisan à son service, ce collaborateur anonyme, qui, dans ce monde d'exécutants où se trouvent, comme les faits l'ont prouvé, non point seulement des praticiens experts mais des imaginations ardentes et inventives capables de prendre la tête de l'art et de lui inoculer avec leur sève jeune, la force et la vie, est réduit, à perpétuité, à jouer strictement sa partie dans l'orchestre de la maison, suivant le motif donné par le chef, plus disposé, quels que soient son éducation et son goût, à suivre les tendances de la clientèle qu'à faire un effort pour la diriger. Cette situation des ouvriers d'art qui, notamment à propos de la question des droits afférant à la part de collaboration des ouvriers, a été si ardemment et si passionnément débattue, parfois



Art et décoration.

René Lalique : Pendant; saules.

même, il faut l'avouer, avec quelques violences, n'a jamais mieux été définie que par ce mémoire de Klagmann, daté de 1852 :

«Les artistes qui travaillent pour l'industrie forment une classe nombreuse; la société les connaît à peine et les oublie quand elle les a connus. Et cependant l'industrie doit sa supériorité sur tous les marchés du monde au bon goût, à l'imagination, à l'art, en un mot, qui préside à ses produits, et ces qualités... lui viennent des artistes qui se sont voués à cette carrière, carrière ingrate s'il en fut, profession trompeuse, véritable impasse pour ceux qui l'embrassent, surtout s'ils sont poussés par une fervente vocation.

«Quand on organise une exposition des produits de l'industrie, leurs œuvres entrent, en effet, dans cette exposition, mais le plus souvent elles ont changé de nom, changé d'aspect : elles sont manufacturées. Elles appartiennent à l'industrie. L'artiste industriel est ainsi dépouillé de ses droits les plus légitimes; ce n'est pas lui qui reçoit les encouragements et les distinctions. Il perd tout, jusqu'à la réputation de l'œuvre dont il est l'auteur. Sa personnalité est absorbée... En réalité, ajoutait-il, l'art se trouve placé dans ses rapports avec l'industrie à l'état de matière première.»

Et après avoir montré avec une simple et forte éloquence comment «il ne peut résulter d'un pareil état de choses qu'une dépravation certaine dans les œuvres», il concluait ainsi : «Ce que nous demandons, c'est à côté des écoles donnant un véritable enseignement de l'art appliqué, à côté du musée des arts industriels... c'est des expositions périodiques et temporaires des arts industriels.

«Nous ne réclamons qu'une chose dans cette dernière requête, c'est le droit de prendre la place qui nous appartient. Et qui donc pourrait se refuser dans notre pays à donner un état civil aux artistes qui contribuent chaque jour à l'accroissement de la fortune nationale.»

J'ai tenu à citer tout ce passage, car le triomphe des revendications dont cette déclaration est le prélude a été, comme nous le verrons tout à l'heure, une des causes principales de l'actif renouveau qui s'est produit dans les industries d'art depuis une dizaine d'années.

Il nous reste à dire un mot, maintenant, du rôle de l'État à l'égard



Art et décoration.

Manufacture nationale des Gobelins : Tapisserie d'après le carton de Gustave Moreau.
(*Musée du Luxembourg.*)

de la résolution de ces graves problèmes. Dans un pays où l'art a toujours été compté comme un des facteurs les plus importants de la richesse nationale, où demeuraient vivants le grand souvenir de Colbert et ses principales fondations, l'État ne pouvait se désintéresser de la crise qui lui était signalée par toutes les voix compétentes. A la vérité, il considéra longtemps que l'action la plus efficace était l'action individuelle, et c'est sur cette parole du souverain que s'était fondée l'Union centrale, sous le patronage bienveillant de l'État.



Art et décoration.

Alexandre Charpentier : Dressoir.

Toutefois, dans un pays aussi fortement centralisé, où l'État est considéré comme le tuteur et le directeur naturel de toute entreprise d'intérêt général, l'administration des beaux-arts ne pouvait manquer de prendre sa part dans cette tâche urgente et élevée de relève-

ment du goût. Tous ses soins se portèrent sur la haute question de l'enseignement, et son programme se manifesta diversement à travers les principaux organes qui constituent les éléments essentiels de cette institution : les écoles, les musées, les expositions, les manufactures nationales.

Je ne reviens pas sur le caractère stimulant des grandes expositions, dont j'ai signalé les effets dès les premières pages de ces études.

En ce qui concerne l'école, on peut dire qu'une des grandes œuvres de la troisième République aura été la réorganisation de l'enseignement du dessin, sur un plan qui imposait au budget de la nation d'assez lourds sacrifices, mais qui permettait d'étendre cet enseignement comme une des bases fondamentales de l'instruction de tout citoyen, au même titre que la lecture, l'écriture et les principes élémentaires du calcul.

On prit pour mot d'ordre les éloquentes définitions du comte Léon de Laborde, contenues dans cet immense et prodigieux rapport que nous avons déjà cité, où toute personne qui s'attachera à l'étude de nos arts et de nos industries ne pourra manquer de puiser, définitions qui sont devenues aujourd'hui des vérités courantes. «Le dessin n'est pas un art, écrivait-il en substance, le dessin est un genre d'écriture, c'est l'écriture des formes comme l'autre est l'écriture des idées et l'on sera, un jour, honteux de ne pas savoir dessiner, comme aujourd'hui de ne savoir pas écrire. Bien mieux, le dessin a précédé l'écriture qui n'en est qu'un dérivé cursif.»

C'est en 1879, à la suite de l'Exposition universelle ouverte l'année précédente, que fut ordonnée la vaste enquête sur l'enseignement du dessin, nécessitée par la constatation des progrès considérables accomplis par nos voisins en même temps que de l'état stationnaire de l'esprit artistique dans nos industries.

Considérant que le nœud de la question est à la base même de l'éducation, que c'est l'école primaire qui fournit les ouvriers pour toutes les professions, depuis les industries artistiques jusqu'aux plus humbles métiers, l'enseignement du dessin fut décrété obligatoire dans les écoles primaires; des épreuves en dessin furent exigées pour l'examen

du certificat d'études primaires supérieures et pour l'obtention des bourses. On imposa aux instituteurs l'obligation de justifier désormais de certaines connaissances en dessin, et l'on s'efforça de trouver le moyen de donner aux instituteurs, en fonctions avant cette décision, l'occasion de compléter leur éducation dans ce sens. Tout un organisme spécial d'inspection à travers les départements fut institué, et déjà au bout de dix ans, en 1889, sous le coup de subventions ou d'encouragements répétés, le nombre des écoles spéciales de dessin



Art et décoration.

Agathon Léonard : Danseuses; biscuits. (*Manufacture nationale de Sèvres.*)

ou d'art était doublé en province, où furent même fondées de véritables écoles-types, comme celle de Roubaix. Dès 1877, l'*École de dessin et de mathématiques* était réorganisée sous la dénomination bien explicite d'*École nationale des arts décoratifs*, avec des prolongements à Limoges et à Aubusson, et sur le principe d'un enseignement général qui recevait son explication concrète dans certaines applications. Enfin on ne peut s'étendre sur tout le détail des initiatives intelligentes et des réformes judicieuses qui furent préparées par ces services spéciaux de la direction des beaux-arts.

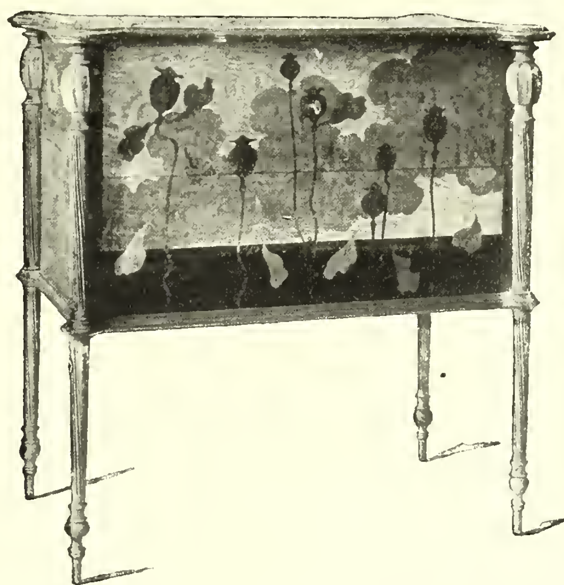
Elle avait eu d'ailleurs à sa tête, à l'heure la plus critique que traversaient nos industries, un homme dont la rare clairvoyance s'est étendue sur toutes les branches de l'administration des arts et dont le souvenir subsiste encore vivant et vivifiant parmi nous : le marquis Philippe de Chennevières. Il avait, un instant, occupé les fonctions de président du Comité directeur de la Société du Musée des Arts décoratifs, au moment de ses projets de fusion avec l'Union centrale, et il lui assignait sagement sa mission lorsqu'il lui disait qu'il ne s'agissait point «d'une entreprise de parade» mais que le vrai but était «l'instruction pratique des ouvriers».

M. de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, n'oubliait pas son titre de conservateur du Musée du Luxembourg qu'il n'avait point voulu abandonner en allant au Palais-Royal. Dès 1874, au moment même où l'idée d'un Musée des Arts décoratifs commençait à peine à être mise en œuvre, musée qu'il qualifiait de «futur Luxembourg des Arts décoratifs», il se préoccupe de créer au Luxembourg lui-même une section des objets d'art modernes qui fût comme la continuation naturelle de celle du Louvre, établissant, par ce simple fait, mieux que par tous les discours, rapports ou articles de journaux, que désormais on ne devait plus faire de distinction entre les arts quelles que fussent leurs spécialités, qu'il n'y avait plus de grands arts ni d'arts mineurs, et qu'il n'existait d'autre hiérarchie entre les artistes que celle qui était imposée par le talent.

Cette manifestation brusquement arrêtée quelques années après, sous le prétexte d'insuffisance des locaux, ne produisit pas toute l'impression qu'on eût dû en attendre, soit que sa durée ait été trop vite abrégée, soit que le recrutement des collections fût difficile à ce moment, car on ne rencontrait guère que des ouvrages anonymes de grandes maisons industrielles, sans signification précise sur l'esprit public, et l'on fut obligé d'avoir recours surtout aux produits des manufactures nationales.

Parmi les formes d'encouragement que l'État, en France, emploie pour stimuler certaines industries, il conviendrait de citer justement l'institution de ces manufactures nationales, des Gobelins et de Sèvres; véritables conservatoires des arts de haut luxe de la tapisserie

et de la céramique, qui devraient en maintenir les grandes traditions tout en indiquant la voie à tous les progrès. L'Exposition de 1900 a permis d'attester que ces deux établissements paraissent aujourd'hui être rentrés dans la fonction qui leur appartient, et le succès qu'ils ont recueilli doit être pour eux un sérieux motif de persévérance dans cette direction. Mais leur rôle a été pour ainsi dire nul ou de peu d'effet, dans la grande crise que nous étudions; ils passaient eux-mêmes par des moments un peu trop difficiles pour avoir eu le moyen d'exercer quelque influence sur la direction des arts.



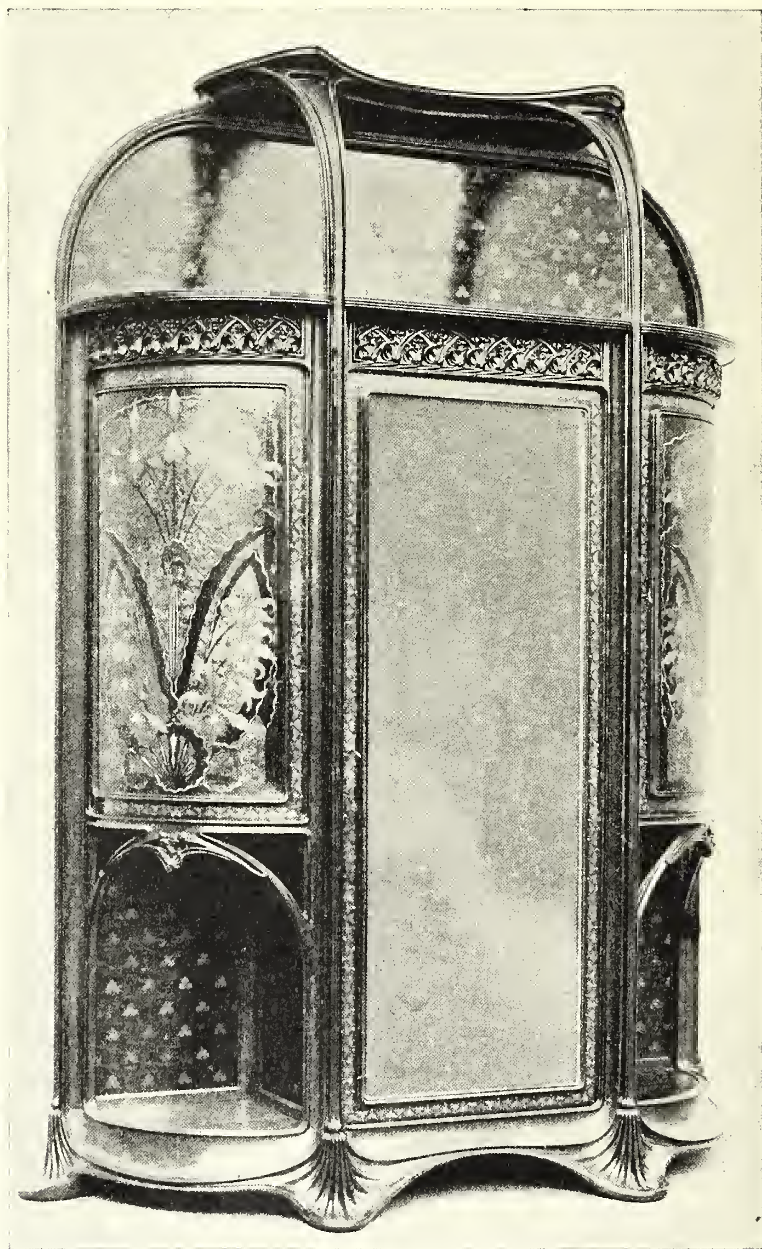
Art et décoration.

Émile Gallé : Meuble mosaïque, décor de pavots.

La place me manque pour signaler également les efforts de la Ville de Paris, notamment dans ses écoles professionnelles (École Boulle pour le meuble, École Estienne pour le livre) et pour entrer dans la discussion de ce principe d'enseignement. Disons seulement que, malgré ses apparences séduisantes, il est aujourd'hui condamné, car il ne peut fournir les instruments de travail incessamment perfectionnés et renouvelés, ni surtout les conditions économiques qui régissent si despotiquement les industries modernes.

Tels sont, en résumé, les principaux efforts tentés par la France afin de conserver à ses industries leur ancienne suprématie artistique.

Quels résultats ont-ils produits et quelle est la part qui leur revient dans le relèvement qui s'est affirmé à cette dernière manifestation de 1900?

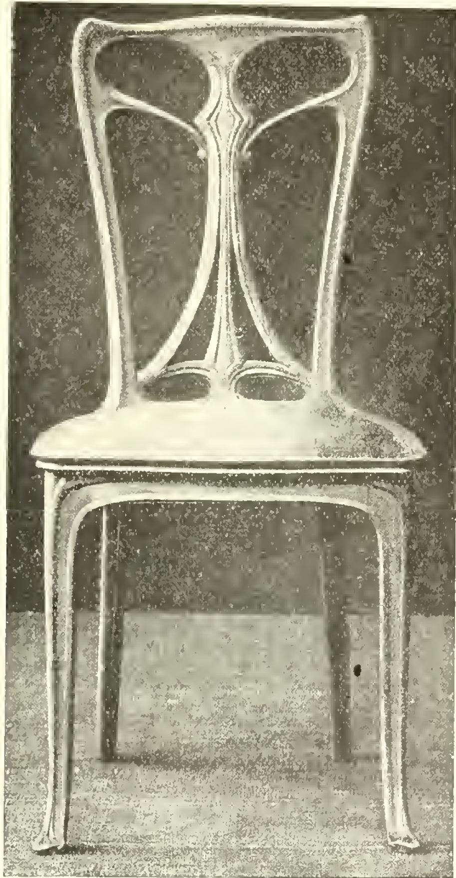


Art et décoration.

L. Majorelle : Armoire.

On ne peut nier, sans injustice, l'opportunité des diverses tentatives entreprises par l'État et l'Union centrale en faveur de l'éducation

ouvrière. Malgré les lacunes et les erreurs, elles ont eu le mérite de maintenir, au milieu de tous ces tâtonnements, de toutes ces incertitudes, de cette désorientation générale du goût, un niveau professionnel relativement très élevé. En face de l'extension prise par l'enseignement des arts appliqués en Angleterre, en Allemagne et en Autriche, qui peut dire que la France eût pu continuer à conserver sa place sans ce déploiement énorme de volonté, d'énergie, de persévérance dans la propagande des idées de méthode, de choix, de mesure et de dignité?



Art et décoration.

Colonna : Chaise.

Dans les abus mêmes que nous signalons aujourd'hui, si les excès n'ont jamais atteint en France le degré qu'ils ont marqué chez d'autres nations, c'est qu'il y avait derrière toutes ces industries ce vieux fond solide de traditions anciennes, un peu étroites parfois assurément, mais si profondément établies et qui formaient un robuste appui qu'on ne cessait d'étayer.

On peut dire qu'elles ont eu surtout un rôle de conservation, rôle précieux, certes, lorsqu'il sait se borner, en face des velléités trop impatientes et trop désordonnées d'affranchissement et de révolte, dans le conflit nécessaire entre la tradition et l'indépendance, à maintenir l'équilibre qui fait la force d'une école. Mais elles étaient impuissantes à favoriser la révolution qu'on attendait dans les caractères esthétiques de notre art contemporain.

La raison c'est que, d'une part, la haute main sur la direction du goût restait toujours aux chefs des grandes maisons industrielles auxquelles étaient asservies, par les nécessités de l'existence, par

IMPRIMERIE NATIONALE.

l'impossibilité de trouver des débouchés personnels, ou de présenter publiquement leurs ouvrages, les individualités créatrices qui seules étaient dans les conditions voulues pour jeter dans la circulation des formes d'une vision neuve et hardie; ensuite, parce que tous ces efforts si louables, en vue de répandre l'enseignement des arts, reposaient et reposent encore, par malheur, sur des bases erronées.

Voici ce qu'écrivait en 1879, un des hommes qui ont le mieux connu, en France, la question de l'enseignement artistique, H. Lecoq de Boisbaudran[1], qui dirigea pendant de longues années, cette petite école de dessin et de mathématiques, dénommée aujourd'hui École des Arts décoratifs :



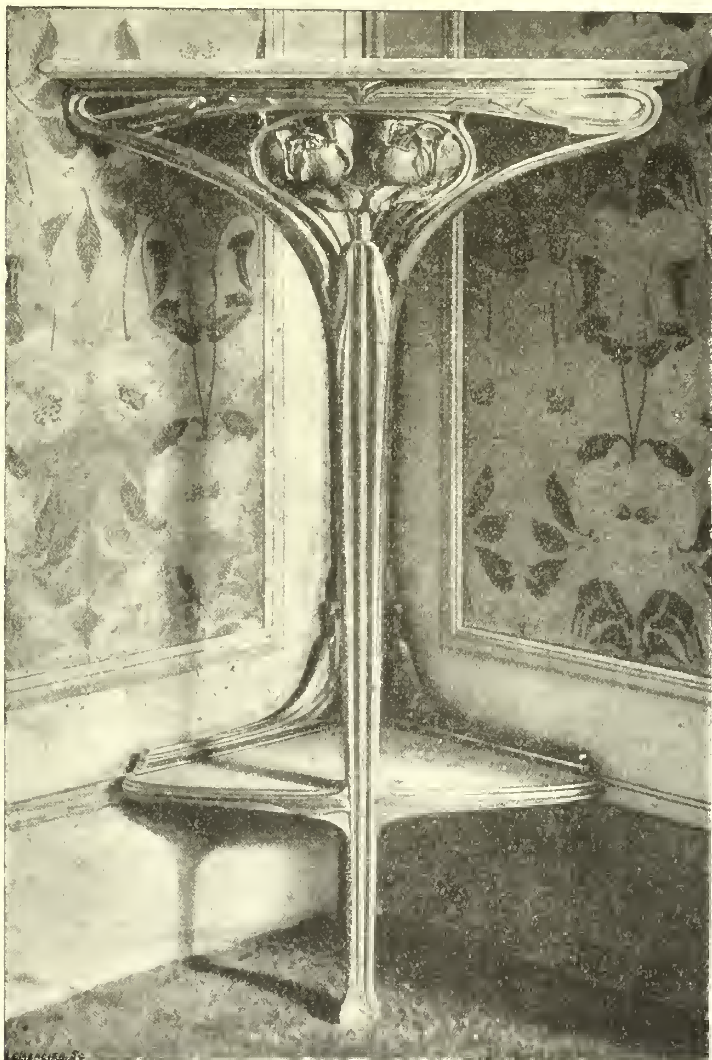
Art et décoration.

De Feure : Fauteuil.

« Un véritable enseignement de l'art décoratif rencontrerait aujourd'hui de sérieuses difficultés, par suite de l'habitude qui s'est introduite dans l'industrie de désigner péremptoirement le style que doivent avoir les ouvrages demandés, sans faire appel aux conceptions personnelles de l'artiste. On veut, par exemple, un coffret *gothique*, un vase *Renaissance*, un meuble *Louis XV*, etc. Jamais, on en conviendra, aucun de ces styles n'aurait pu se former ni même prendre naissance dans de semblables conditions. Il semble difficile de sortir de l'impasse où nous placent aujourd'hui les admirateurs exclusifs du passé. Notre époque est grandement menacée de ne laisser, par l'ornementation, aucune trace particulière de son passage, aucun style qui la caractérise. On

[1] *Coup d'œil sur l'enseignement des Beaux-Arts*, par H. Lecoq de Boisbaudran. Paris, 2e édit., 1879. Notes, p. 69.

ne saurait, en effet, donner le nom de style à des arrangements, à des combinaisons composites, quels qu'en soient d'ailleurs, le goût et l'ingéniosité.



Art et décoration.

De Feure : Console.

« La plupart des professeurs, loin de réagir contre ce regrettable état de choses, ne cherchent qu'à y conformer leur enseignement, dont le principal objet est précisément d'apprendre aux jeunes gens la série des styles qui se sont succédé jusqu'à eux. »

L'événement qui hâta et précipita le développement des tendances

nouvelles que l'on a constatées dans l'art, en France, si minime qu'il paraisse en soi, est la formation de la Société nationale des Beaux-Arts, par suite de la scission produite dans le Salon des artistes français en 1890.

L'année précédente, à l'Exposition universelle, nos industries d'art avaient brillé d'un tel éclat, notamment les arts du feu, la céramique, la verrerie, les émaux, que toutes les campagnes, menées depuis des années pour former une sorte de Salon des arts décoratifs, trouvèrent un écho sympathique dans le milieu qui venait de se créer, prêt aux plus hardies nouveautés. Une section des objets d'art fut décidée au Champ de Mars, encore modeste, mais réunissant de suite, dès 1891, les plus grands noms de ces artistes jusqu'alors à peu près ignorés du grand public : les Chaplet et les Delaherche, les Gallé et les Thesmar, les Brateau, les Grandhomme, etc., auxquels se joignaient des artistes tels que Dampt, Charpentier, Carriès, Desbois, Joseph Chéret. Car, à l'origine, et du moins dans la pensée d'un des principaux fondateurs, resté jusqu'à sa mort le président de cette section, le peintre J.-C. Cazin, qui s'y affirmait comme un des précurseurs et un des maîtres de la céramique, elle avait eu pour but de grouper surtout les artistes, peintres, sculpteurs, architectes, qui auraient consenti à porter leur talent vers les arts du décor proprement dits. Et c'était bien le moyen de créer une dérivation utile et d'éviter cette transposition de rôles qui a laissé croire, depuis, à de braves et modestes artisans qu'ils étaient les égaux des plus grands artistes et qui les a fait sortir de leur simple métier pour en fabriquer de piètres exécutants de choses prétentieuses et vaines. Que de déclassés n'a-t-on pas faits ainsi, qui ont été pris au prestige de ce nom d'artiste, au mirage de la gloire et des avantages plus positifs des acquisitions et des croix! Néanmoins la distinction y a-t-elle toujours été nettement établie entre les producteurs originaux — seuls admis à exposer — et les industriels qui exploitent des maisons commerciales, séparation qui n'est pas aussi bien respectée dans la section, ultérieurement ouverte, de la société concurrente.

Ce seul fait, parce qu'il était enfin un acte, eut des conséquences considérables. C'est la date de l'affranchissement des artistes du

décor, quarante ans après qu'il avait été formulé dans ces mêmes conditions par Klagmann. C'est de là qu'est parti, on peut l'affirmer, tout le mouvement vers une forme renouvelée de l'art décoratif, vainement essayée antérieurement. Le public, sans doute, était mieux préparé, des excitants étrangers s'étaient fait sentir, les artistes eux-mêmes avaient profité du stimulant de toutes ces luttes au bout desquelles ils commençaient à espérer la victoire. Mais le brave Klagmann avait eu bien raison, en 1852, en réclamant ces expositions des artistes industriels, lorsqu'il disait : «Nous ne pouvons marcher dans la voie du progrès qu'à cette condition.»

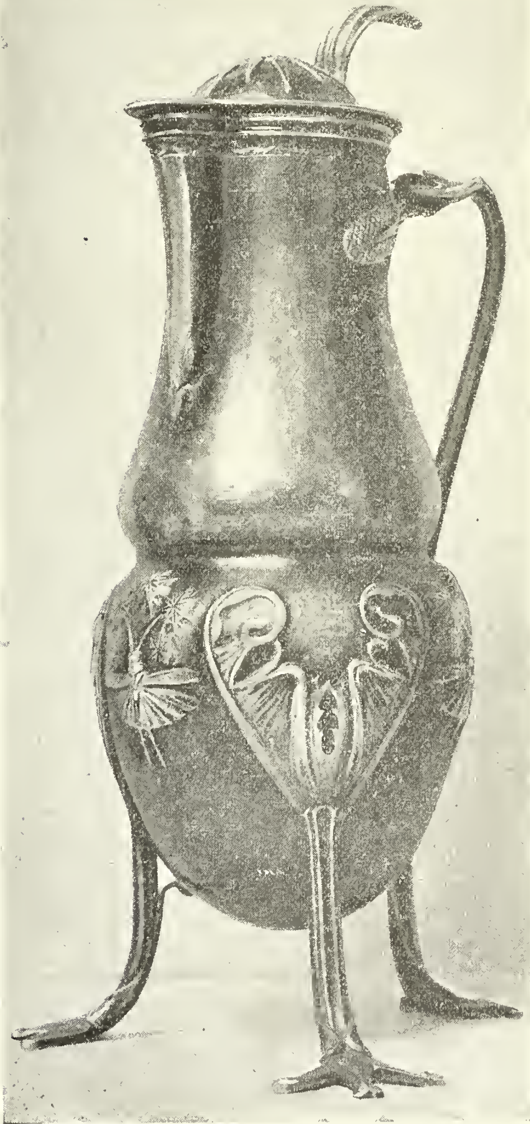
Du coup, le public put voir, juger, discuter, apprendre. Les musées surent où se pourvoir. La section des objets d'art du Luxembourg, abandonnée en 1880, fut reformée en 1893 pour recueillir avec discrétion la fleur de ces travaux, que la consécration donnée par le prestige de sa galerie venait encore imposer au goût public. La Ville de Paris suivait cet exemple, la Société des artistes français créait, en 1895, une section similaire où, dès le premier jour, brillaient dans toute leur splendeur les premières vitrines de Lalique.

Toute cette effervescence de réaction individualiste qui cherchait sa voie à tort et à travers fut peu à peu disciplinée par l'influence de quelques maîtres qui s'affirmèrent et donnèrent l'orientation.

«La vraie voie, écrivions-nous à propos de la bijouterie et de Lalique[1], la vraie voie au milieu de cette poussée inextricable de végétations hardies spontanément jaillies de toutes parts, on commence à la distinguer, grâce à quelques jets plus robustes qui dominent les autres et, de loin en loin, forment comme de visibles jalons. La vraie voie, c'est dans tous les arts, la tradition du bon sens et de la logique, de la réflexion et de la méthode, celle qui conduit l'inspiration avec indépendance, droit devant elle, à travers champs, en dehors des sentiers battus des conventions et des préjugés, mais celle aussi qui n'abandonne pas l'imagination à des écarts bientôt dangereux et, tout au contraire, la discipline, la guide et la féconde par l'observation et par l'étude.»

[1] La bijouterie et la joaillerie à l'Exposition universelle : R. Lalique. *Revue des Arts décoratifs*, juillet 1900.

C'est la grande leçon que donnèrent ces vaillants artistes qui luttaient avec le feu, faisant succéder aux pratiques de l'empirisme les procédés de l'observation et de la méthode.



Art et décoration.

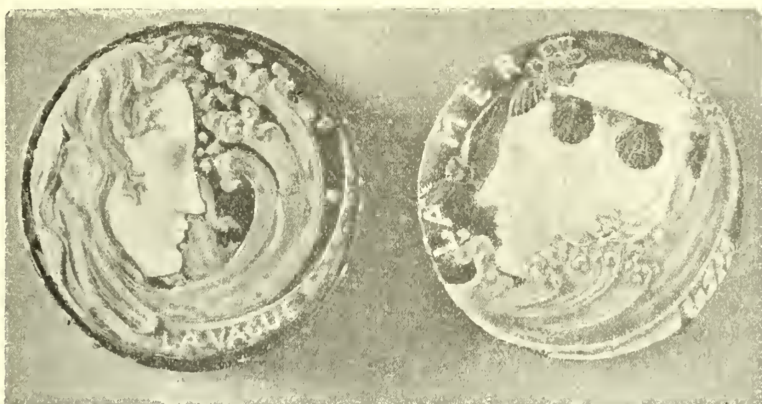
F. BOCQUET : Coquemar en argent.
(*Musée du Luxembourg.*)

A ses trop justes critiques de notre enseignement des arts, Lecoq de Boisbaudran faisait suivre l'indication du seul et vrai remède : « Au lieu d'imposer à la jeunesse l'étude prématurée, la répétition continue du passé, ne serait-il pas mieux, écrivait-il, de la placer le plus tôt possible en face de la nature, afin qu'elle y cherche, avec un esprit sincère, une imagination fraîche et indépendante, les éléments nouveaux pour de nouvelles conceptions? Elle pourrait parvenir ainsi à rompre le cercle sans issue dans lequel l'art décoratif moderne tourne sans cesse et se trouve enfermé[1] ».

Cette observation était si juste que l'idée en germait simultanément dans nombre d'esprits distingués. Je ne rappellerai pas les travaux d'un décorateur de l'ancienne école, Galland, le projet de l'exposition de la *plante*, lancée même par Falize, et surtout plus récemment les compositions et les ouvrages de Grasset.

[1] *Loc. cit.*, p. 63.

Mais l'étude des formes naturelles fut surtout répandue par le génie exceptionnel de Gallé et ravivée ensuite par le prestige d'originale et pénétrante poésie de Lalique. Tous les arts en ont fait leur profit, et l'on peut dire que l'examen attentif de la flore a fourni ses principaux éléments à ce que nous voudrions appeler, sans l'oser encore, le style moderne.



Art et décoration.

Taxile Doat : Presse-papier, pâtes appliquées.

M. Gustave Soulier soulignait avec justesse, comme bien caractéristique de notre temps, l'emploi coutumier de ces nervures, de ces cambrures, de ces contournements de lignes molles et infléchies, emprunté à l'analyse des tiges, des pédoncules, des corolles, des étamines et des pistils, enfin de tous les éléments constitutifs de la fleur. On a trouvé là un répertoire inépuisable de courbes, de sinuosités, de déliés et de pleins, de modulations linéaires, dont certaines données, lorsque auront cessé les abus inévitables qui se sont produits, seront utilement retenues.

L'esprit de raisonnement et de méthode a porté aussi ses fruits, jusque dans les arts du meuble. On y peut remarquer la préoccupation de l'utile et du confort, la recherche des rapports entre le mobilier et l'architecture, le désir de souligner la fonction du meuble, d'affirmer les éléments de sa construction. On s'est attaché à remplacer l'ornement sculpté et la moulure classique par un système de nervures fondues par pénétrations intelligentes et délicates et donnant des modelés fuyants, souples, doux au toucher. Sans doute, tout

n'est pas encore sans excès. Tantôt nous déplorons un luxe d'excroissances parasitaires qui viennent compliquer la construction et la forme, tantôt nous regrettons des recherches outrées de commodité, des associations maladroites entre des matières d'un luxe exagéré et des assemblages ou constructions d'un esprit trop utilitaire. C'est ainsi que tels arrangements de salon ou de salle à manger vous rappellent ces yachts ou ces paquebots où l'on quitte un fumoir richement capitonné pour monter la rampe de fer boulonné qui conduit au pont. Tels meubles à tout faire vous rappellent ces hommes-orchestres qui venaient autrefois jouer dans les cours. Je vois, d'ici, des lits surmontés d'étagères, une chaise longue accompagnée de glaces, de casiers, de tiroirs, de vide-poches qui semblent construits pour des gens condamnés à perpétuité aux langueurs d'une vie allongée sur des coussins, sans avoir le courage ou la faculté de se lever pour étendre la main vers une table ou une bibliothèque.

Tout cela est inévitable et il ne faut ni trop se plaindre ni trop s'étonner. L'expérience nous apprend que l'intelligence humaine procède toujours du compliqué au simple. Jusqu'à hier, chacun se taisait; tout d'un coup tout le monde s'est mis à parler à la fois; aujourd'hui, au-dessus de ce tumulte qui se calme, quelques voix plus nettes se font entendre.

Elles nous disent, ces voix plus autorisées, que les artistes français et le public lui-même doivent se tourmenter beaucoup moins de chercher l'originalité et l'excentricité que la mesure, l'ordre, le choix, la tenue et la convenance, qualités qu'ils admiraient jusqu'à ce jour trop exclusivement dans le passé; que dans ce passé, avec lequel nous sommes bien obligés de vivre et dont ce serait folie que de récuser toutes les richesses accumulées, il faut savoir, s'il est besoin, user mais avec à propos, avec tact, avec liberté comme d'un vaste lexique de formes, s'en servir sans s'y asservir. Les dictionnaires sont, sinon indispensables, du moins utiles pour l'étude des langues; cependant on ne fait pas de littérature avec un dictionnaire. Il en est de même de cet immense vocabulaire artistique du passé. Il y faut recourir, de loin en loin, bien plus pour trouver l'esprit d'un terme obscur que pour en copier la lettre. Mais il faut surtout chercher dans la

nature et dans sa raison. De même, il faut moins songer à imposer une formule décorative qu'à se mettre en harmonie avec les besoins plus nombreux créés à notre vie et avec les procédés nouveaux, plus rapides et plus économiques, qui nous sont fournis par les progrès mécaniques. Il ne faut pas bouder la machine. Bien mieux, il faut tout faire pour qu'il n'y ait plus de distinction entre l'art et l'industrie. « L'art ne doit pas avoir de préjugés, écrivions-nous dès 1889[1],



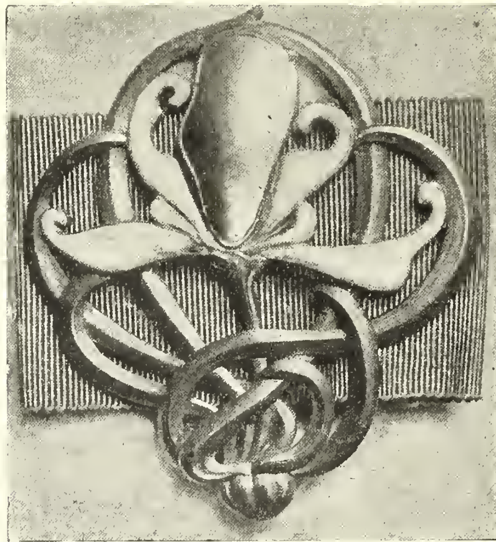
Art et décoration.

DESBOIS : Plat en étain.

il doit tenir à s'introduire partout, à ne rien laisser, même dans les nécessités les plus vulgaires de la vie, à l'incohérence et au mauvais goût. Il faut qu'il soit partout et toujours le maître, s'il ne veut être rapidement abandonné — ce qui serait la défaite de nos industries — ou réduit au rôle étroit, qui diminuerait de jour en jour, de servir d'amusement à la richesse et de prétexte à la vanité. »

[1] Les écoles d'art décoratif à l'Exposition universelle de 1889. L'*Art*, 1er avril 1890.

Et notre temps, alors, qui a porté de si vastes espoirs et de si grands orgueils et qui a bien le droit de ne pas vouloir rester comme un être sans nom dans la succession des siècles, pourra être assuré de laisser, par cette empreinte indéfinissable mais si puissamment expressive que donne l'art, une trace sensible de son caractère, un «style» propre qui, tout en renouant avec les vieilles traditions humaines, distingue sa personnalité si exceptionnelle entre toutes les époques du passé et toutes celles de l'avenir.



Art et décoration.

Colonna : Boucle de ceinture.

TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PARTIE : INSTRUCTION PUBLIQUE

PAR MM. LOUIS LIARD ET CH.-V. LANGLOIS.

DEUXIÈME PARTIE : BEAUX-ARTS

PAR M. LÉONCE BÉNÉDITE.

PREMIÈRE PARTIE.

LA PEINTURE.

L'École française. (Suite.)

L'ÉCOLE FRANÇAISE. (Suite.)

DEUXIÈME PARTIE.

Imprimerie nationale. — 7482-04.

